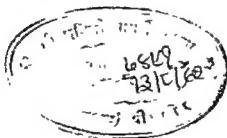


© सगुमरुग प्रकलशन, दललु-७

प्रथम संस्करण, १९७२

मूल्य : पन्द्रह रुपये



प्रकाशक  
प्रकाशन  
बंगलु रोड, दललु-७

मुद्रक  
सहयोगी प्रेस  
२६८ मुद्रुीवज, इलाहाबाद-१

- Kala By Dr. Ram Lakhan Shukla Rs 15.00





## वपय-सूची

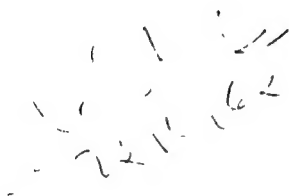
320  
—आदि

### प्रथम खंड—उपन्यास-कला-सिद्धान्त

१. उपन्यास : परिभाषा और विशेषता	१-१०
२. कथालंक	११-२२
३. चरित्र-चित्रण	२३-३३
४. कथोपकथन	३४-३६
५. देश-काल-वातावरण	४०-४६
६. शैली	४७-५५
७. उद्देश्य	५६-६२
८. उपन्यास के प्रकार	६३-७६
९. भावार्थ और यथार्थ	८०-८५
१०. उपन्यास क्या कला-रूप है ?	८६-९१

### द्वितीय खंड—प्रतिक्रियाएँ

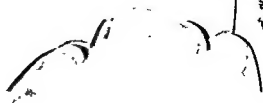
१. गोदान	९५-१०१
२. नदी के द्वीप	१०४-११४
३. भृगुनयनी	११५-१२४
४. दिव्या	१२५-१३२
५. बाणभट्ट की भारतमर्यादा	१३३-१४२
६. बाद-अन्तर्लेख	१४३-१५२
७. अपने अपने घरनबी	१५३-१६३



७४५  
= १२१८६३.

प्रथम संड

21. 12. 20



## उपन्यास : परिभाषा और विशेषता

हिन्दी साहित्य में उपन्यास भी कुछ नवीनतम विधाओं में से एक है। अंग्रेजी में जिसे नॉवेल, कहते हैं, बंगला में उसे 'उपन्यास' नाम से अभिहित किया जाता है और बंगला के समान ही हिन्दी में यह विधा उपन्यास नाम से प्रचलित है। अंग्रेजी में 'नॉवेल' शब्द लैटिन 'Novus' शब्द से व्युत्पन्न हो कर आया है। 'Novus' का शाब्दिक अर्थ नवीन होता है। अंग्रेजी में 'नॉवेल' शब्द कुछ दिनों तक 'नवीन' और 'लघु गद्य कथा' दोनों अर्थ को धोतित करता था, किन्तु अठारहवीं शताब्दी के पश्चात् साहित्य विधा के रूप में यह प्रतिष्ठित हो गया और आज जिस अर्थ में उनका प्रयोग होता है, वह अर्थ भी निश्चित हो गया। इतालवी भाषा में 'नॉवेला' (Novella) शब्द लघु कथा के लिए प्रयुक्त होता है। अंग्रेजी का 'नॉवेल' शब्द प्रत्यक्षतः 'नॉवेला' से प्रभावित है जो 'Novus' से व्युत्पन्न हुआ है। इतालवी शब्द 'नॉवेला' का अर्थ पारम्परिक से प्रतिकूल मौलिक कहानी ही नहीं होता, बल्कि वह कहानी होता है जो वर्तमान में ही घटित हो अथवा जिसे घटित हुए अधिक समय न हुआ हो। इससे यह बात स्पष्ट हो जाती है कि नॉवेल नवीनता का धोतन तो कराता ही है, साथ ही वह इस तथ्य का भी धोतन कराता है कि उसका सम्बन्ध प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में वर्तमान जीवन से है। इस सामान्याभिधान का कुछ अंश अब भी विद्यमान है : उपन्यास जो सुदूर भूत के समय का चित्रण करता है, उसे ऐतिहासिक उपन्यास कहते हैं। यह एक विशिष्ट नाम है और सम्भवतः इसे विशिष्ट नाम इसलिए दिया जाता है कि यह विशिष्ट वस्तु का निरूपण करता है। यह सम्भवतः इस रूप में इस कारण से ग्रहण किया जाता है कि इनमें जिन वस्तुओं का निरूपण होता है, उनकी वास्तविकता सदिग्ध ही रहती है क्योंकि उन्हें न तो लेखक ने और न तो पाठक ने ही प्रत्यक्ष रूप में अनुभूत किया है। 'नवीन' अर्थ को प्राधान्य देने के कारण गुजराती के विद्वान 'नॉवेल' का अर्थ कथा कहते हैं और उर्दू साहित्य में 'नॉवेल' शब्द ही ग्रहण कर लिया गया है। मराठी में 'नॉवेला' को 'कादबरी' कहते हैं। संस्कृत के मुद्रविद्ध शब्द 'कादबरी' को रोचकता, सरसता और





उत्पन्न करने में अपनी क्षमता को स्तर दर स्तर बढ़ाता जाता है और स्तर में स्तरिक अन्तरों के स्तर को अधिक स्तरिकरण में प्रस्तुत करने के अभिप्राय में सामकालीन और तीव्रता का अनुभव करता है ।

उत्पन्न स्तर में निम्न जाया है । प्राचीन महाकाव्यों की विस्तार-वस्तु परिचालनः निर्दिष्ट या दोषात्मक रही है । यद्यपि उनकी वर्णन-शक्ति सामान्य रही है । इसी प्रकार उत्पन्न की विस्तारशीलता स्तर में निम्न है जो सामान्य जन की वाचनीयता का अन्तर्गत है ।

उत्पन्न की कहानी का दृष्टि सम्बन्धी होता एक ऐसा प्रसंग है जो कठिन समस्या उत्पन्न कर देता है । नाटक का अभिनय किसी निश्चित अवधि तक सीमित हो सकता है, परन्तु उत्पन्न के अन्तर्गत में ऐसा नहीं कहा जा सकता । उसकी कोई सीमा निर्दिष्ट नहीं की जा सकती । कुछ लोग उत्पन्न में दो भाग सम्म होना या पक्षाय हृदय में अधिक दृष्ट होना आवश्यक मानते हैं, पर इस प्रकार की कोई सीमा निर्धारित नहीं की जा सकती ।

उत्पन्न की परिभाषा में यह कहा गया है कि वह भूत या वर्तमान समय के पात्रों और विचारों का चित्रण करना है जो यथार्थ जीवन का प्रतिनिधित्व करते हैं । परिभाषा का यह अंश हमें समझने के मुख्य सिद्ध की ओर से जाता है । उत्पन्न में जिन यथार्थ पर जोर दिया जाता है वह यथार्थ महाकाव्य के यथार्थ की तुलना में अधिक सीमित और अधिक तथ्यात्मक होता है । उत्पन्न के जो पात्र होते हैं वे महाकाव्य के पात्रों की तुलना में सामान्य जीवन के आयाम से बाहर नहीं प्रतीत होते और उनकी जियाँ सामान्य जीवन में अधिक सम्बद्ध रहती हैं और अधिक स्वाभाविक होती हैं ।

कम या अधिक जटिल कथानक अधिक महत्वपूर्ण समस्या उत्पन्न करता है जो उत्पन्न को अन्य कल्पना प्रमाण गद्य गद्यों में पृथक् मिश्र कर देता है । कहानी अथवा कथा में सामान्यतः जो वर्णनविन्यास रहता है, उसकी तुलना में उत्पन्न का वर्णन-विन्यास उच्च स्तर का होता है । कहानी काल क्रम में व्यवस्थित घटनाओं का वर्णन है, जबकि कथानक में घटनाएँ कार्य-कारण की शृंखला में व्यवस्थित की जाती हैं ।

सामान्य रूप में उत्पन्न की परिभाषा देना संभव नहीं है, किन्तु व्यापक दृष्टि से यह कहा जा सकता है कि यह गद्य-साहित्य का अत्यन्त महत्वपूर्ण रूप है, जिसका आधार कथा है । वह कथा वास्तविक हो सकती है अथवा कल्पित हो सकती है । कथा की प्रस्तुति में कल्पना का योग नितान्त आवश्यक है । कुतूहल के साथ मानवीय भाव-भूमि का प्रकाशन उमका चरम लक्ष्य होता है और किसी न किसी प्रकार के मिथान्त की आधार-भूमि पर उमकी निर्मिति होती है । कविता के समान वह रागात्मक तत्त्व का प्रकाशन नहीं कर सकता, बरन् अत्यन्त व्यापक धरातल पर जीवन के ठोस

सांस्कृतिक रचना को जगन्मा के आधार पर इन का मे प्रस्तुत कर गइता है कि मानवीय भावों का प्रकाशन भी हो जाए और पाठक उन्हें अनुभूत भी कर सें। यह एक ऐसा साहित्य-रूप है, जिसमें साध्यमे मे महान् विमल और विचारक आदर्श व्यवस्थाओं और अनुभूतमान जीवन के सम्बन्ध में अपनी मानविय प्रतिभा प्रत्यक्ष व्यवस्थित और विचार रूप में अभिव्यक्त कर गयी है।

उपन्यास को किसी निश्चित परिधि में बाँधना और उसको कोई निश्चित परिभाषा देना पड़ना ही कठिन है। गुणवत्ता कथामो में युक्त रचनाएँ और विविध कथा-प्रवाह की रचनाएँ भी उपन्यास ही कहो जाती है। जर्वायव का 'मुनिमि' विमल कथा-प्रवाह विविध है, उपन्यास नाम ग ही धर्मिहित किया जाता है और मॉरस का गुणवत्ता उपन्यास 'संत ७८ मधर्म' भी इसी नाम में अभिहित होता है। हिन्दी में देवकीनन्दन खत्री की 'बालकान्ता संतति,' प्रेमचन्द का 'गोदान' और मजूमर का 'मरने-मरने प्रजननी' सभी उपन्यास नाम में ही जाने जाते हैं। इनमे कोई सदेह नहीं कि उपन्यास विधा का फलक असन्त विस्तीर्ण है, और इनमें ऐसी बहुत भारी रचनाओं का समावेश हो जाता है, जिनमे अनेक दृष्टियों से रोचिस्प है, किन्तु यह सुनिश्चित है कि उपन्यास मानवीय जीवन के विविध पक्षों का प्रकाशन है। घटनाएँ लौकिक प्रतीक कैसी भी हो सकती हैं, किन्तु वे अंततः मानवीय जीवन से ही सम्बन्ध होगी और किसी न किसी रूप में मानव-अनुभूति को ही प्रकाशित करेंगी, क्योंकि रचनाकार जो कुछ प्रस्तुत करेगा, उनमे उसके हृदयगत भाव और उसकी प्रवक्ष-अप्रवक्ष अनुभूति का ही संस्पर्श रहेगा।

उपन्यास सांस्कृतिक जीवन की काल्पनिक कथा है। "मैं उपन्यास को मानव-जीवन का विश्व मान समझता हूँ। मानव-चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल लक्ष्य है।"१ धार्वार्य रामचन्द्र शुक्ल के अनुसार "वर्तमान जगत् में उपन्यासों की बड़ी शक्ति है। समाज जो रूप धकड़ रहा है, उसके भिन्न-भिन्न वर्गों में जो प्रकृतिमा उत्पन्न हो रही हैं, उपन्यास उनका विस्तृत प्रत्यक्षीकरण ही नहीं करते, आवश्यकतानुसार उनके ठीक विम्यास, सुधार अथवा निराकरण की प्रकृति भी उत्पन्न कर सकते हैं।...लोक या किसी जनसमाज के बीच काल की गति के अनुसार जो मूढ़ और चिरम परिस्थितियाँ सजी होती रहती हैं, उनको धोवर रूप में सामने लाना और कभी-कभी निस्तार का मार्ग भी प्रत्यक्ष करना उपन्यास का काम है।"२ उपन्यास और काव्य के पारस्परिक धनिष्ट सम्बन्ध पर जोर देते हुए वे कहते हैं।

१. शु० विचार, प्रेमचन्द, पृष्ठ ७१।

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ २१२।

“उत्पत्ति और विवेक के मध्य लगे की लेकर उत्पत्ति का ही बगल में बनेगा और उत्पत्ति ही। एक उत्पत्ति और आविष्कारों को प्रधान समेता, दूसरा घटनाओं के सम्बन्ध द्वारा विविध परिस्थितियों को उद्भावना की। उत्पत्ति न जाने किन्ती ऐसी परिस्थितियों का ही है जो काव्य भाग के विरुद्ध प्रत्यक्ष मार्ग मोचनी है।”<sup>१</sup> काव्य ही उत्पत्ति प्रभाव द्वितीय उत्पत्ति की परिभाषा देने हुए कहते हैं। “उत्पत्ति काव्यिक युग की है। नये युग के प्रचार के साथ-साथ उत्पत्ति का प्रचार हुआ है। प्राचिन उत्पत्ति केवल कथा मात्र नहीं है, और पुरानी कथाओं और काव्यादि-काव्यों की भाँति कथा-मूल का बहाना लेकर उत्पत्ति, श्रुति, और की और श्रेष्ठों की श्रुति और मूल पदों से सुगम पदावली की पटा दिखाने का कोश भी नहीं है। यह प्राचिन वैदिक कथावादी दृष्टिकोण का परिणाम है। इसमें लेकर अपना एक निश्चित मन प्रकट करता है और कथानक को इस प्रकार से गजाना है कि पाठक अपना ही उनके उद्देश्य को दृष्ट कर लें और उनमें प्रभावित हो लें। लेखकों का इस प्रकार का वैयक्तिक दृष्टिकोण ही नए उत्पत्तियों की आत्मा है। कथानक को मनोरंजक और निर्दोष बनाकर और पात्रों के मज्जीव चरित्र-निर्माण तथा भाषा की अनादर महान प्रभाव की योजना के द्वारा उत्पत्ति का अपने वैयक्तिक मन को ही गृह्य स्वीकार बनाता है। जिस उत्पत्ति का के पास प्राचिन युग की जटिल समस्याओं के समाधान के प्रथम अपना प्रथम वैयक्तिक मन नहीं है वह प्राचिन पाठकों को आकर्षित नहीं कर सकता।”<sup>२</sup> डॉ० भगीरथ मिश्र के अनुसार “युग की गतिशील पृष्ठभूमि पर गृह्य दीर्घी से स्वाभाविक जीवन की एक पूर्ण व्यापक आँकी प्रस्तुत करने वाला गद्य-काव्य उत्पत्ति कहलाता है।”<sup>३</sup> डॉ० श्यामसुन्दर राय की परिभाषा है “उत्पत्ति मनुष्य के वास्तविक अर्थों की काल्पनिक कथा है।”<sup>४</sup> डॉ० गुलाब राय के शब्दों में “उत्पत्ति कार्य-कारण-श्रृंखला से बंधा हुआ वह गद्य कथानक है जिसमें अपेक्षाकृत अधिक विस्तार तथा पेशीदगी के साथ वास्तविक जीवन का प्रतिनिधित्व करने वाले व्यक्तियों के सम्बन्धित वास्तविक या काल्पनिक घटनाओं द्वारा मानव-जीवन के सत्य का समारम्भ रूप में उद्घाटन किया जाता है।”<sup>५</sup> साहित्य क्षेत्र में उत्पत्ति ही एक ऐसा उपकरण है, जिसके द्वारा सामूहिक मानव-जीवन अपनी समस्त भावनाओं एवं विस्तारों

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ५१७।
२. हिन्दी साहित्य, पृष्ठ ४१३-४१४।
३. काव्य-शास्त्र, डॉ० भगीरथ मिश्र, पृष्ठ ७६।
४. साहित्यालोचन, पृष्ठ १८०।
५. काव्य के रूप, पृष्ठ १५।

के साथ सम्पूर्ण रूप में अभिव्यक्त हो सकता है। मानव-जीवन के विविध चित्रों को चित्रित करने का जितना अधिक अवकाश उपन्यासों में मिलता है उतना अन्य साहित्यिक उपकरणों में नहीं।<sup>१</sup> अन्य बहुत से चिन्तकों और भावों ने उपन्यास के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किए हैं। उपन्यास की परिभाषा के सम्बन्ध में किसी निष्कर्ष पर आने से पूर्व कतिपय पाश्चात्य विद्वानों की एतत्सम्बन्धी धारणा की प्रस्तुति विना आवश्यक है। राल्फ फॉक्स के अनुसार "उपन्यास केवल काल्पनिक वह नहीं है, यह मानव-जीवन का गद्य है, यह प्रयत्न करता है जिससे मानव को सम्पूर्णता में लेने और उसे अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न किया है।"<sup>२</sup> सॉर्ड डेविड मिनिन उपन्यास की परिभाषा देते हुए कहते हैं कि "उपन्यास एक ऐसी कलाकृति है जो हमें जीवित जगत् में परिचित कराती है। यह जगत् बहुत कुछ हमारे यथार्थ जगत् के ही समान होता है, किन्तु उसका ध्येय विविध व्यक्तित्व होता है।"<sup>३</sup> रॉबर्ट लिडन इन बातों पर जोर देते हैं कि साहित्यिक विधा के रूप में उपन्यास में अब भी नवीनता का स्वर है।<sup>४</sup> उपन्यास के सम्बन्ध में प्रिस्टले का मत है कि "उपन्यास गद्य में विनिर्दिष्ट है, जिसमें प्रधानतः काल्पनिक पात्र और घटनाएँ रहती हैं।" यह जीवन का सत्य किम्बत नया विचार दर्शाता है और साहित्य की अन्य विधाओं की तुलना में इसका क्षेत्र व्यापक होता है। उपन्यास को हम ऐसे कथानक के रूप में ले सकते हैं जो मानव और कुछ वर्तमान-मात्र हो, मानवीय व्यवहार का निरूपण हो या चरित्रों का प्रकाशन हो यथार्थ विषय जीवन-दर्शन का साध्य हो।<sup>५</sup> क्लरेंस रीड के विचार से "उपन्यास यथार्थ मानव-जीवन और व्यवहार का निरूपण है। जगत् पराधीन समाज का ही निरूपण होगा है। उपन्यास इनो मूदर हॉम ने यथार्थ का साधन प्रस्तुत करता है कि पात्र जगत् की प्रकृति के आधार पर अभिव्यक्त हो उठता है और समान विधुति को यथार्थ समझो हुए उपन्यास के कल्पित घटनाओं और पात्रों के साथ साधन वेष्टो लगता है। इसी ही नहीं, बल्कि वे पात्रों के गुण-दुष्कृत से इन प्रकार प्रभावित हो उठता है कि जो पात्रों के गुण-दुष्कृत को गुण-दुष्कृत से प्रतीत हो लगे हैं।"<sup>६</sup>

कार्ल्स प्रिस्टले के अनुसार यह हम इस विचार से भी सहमत हैं कि उपन्यास

१. मिनी उपन्यास की वक्तव्य, डॉ. विमुक्त १९७२, पृ. १।
२. मिनिन एड व. विमुक्त, पृ. २०।
३. हॉर्न व. मिनिन, पृ. १०।
४. ए. डी. डेविस व. मिनिन, पृ. १०।
५. ए. डी. डेविस व. मिनिन, पृ. १०।
६. ए. डी. डेविस व. मिनिन, पृ. १०।



उपन्यास पाठक की रचना के सामने नया संसार प्रस्तुत करता है। कभी-कभी उसे ध्वंशित करना पाठक को दबिकर प्रतीत होता है। कुछ उपन्यासों में कल्पना-जगत् ऐसी भ्रांति उत्पन्न करता है, और ऐसा दबिकर प्रतीत होता है कि पाठक उसमें हूब जाने में सतोष का अनुभव करता है। पाठक उपन्यास में हूब जाने की अपेक्षा यदि उसे घनासक्त भाव से ग्रहण करता है, तभी यह उग रूप की निर्मिति कर सकता है, जिसकी उगे खोज रहती है। उपन्यास जीवन का चित्र है। पाठक यदि जीवन से परिचित है तो उसे यह जानने का प्रयत्न करना चाहिए कि जो उपन्यास उसके सामने है वह क्या जीवन के समान ही सत्य, स्पष्ट और संशयघोरक है। इसी आधार पर वह आस्वादन-आलोचन कर सकता है।

फॉर्स्टर के अनुसार उपन्यास में कहानी-जगत् प्रमाण होता है। यह उपन्यास का मौलिक पक्ष है, जिसके बिना उसका अस्तित्व नहीं हो सकता। उपन्यास का यह ऐसा पक्ष है जो समस्त उपन्यासों में सामान्य होता है। यह रीढ़ के समान होता है। इसका आरम्भ और इसका अंत आकस्मिक होता है। पाठक यह जानने के लिए उत्सुक रहता है कि आगे क्या हुआ। उत्सुकता सार्वभौमिक है और इसी कारण उपन्यास की रीढ़ कहानी है। कुतूहल मानव की आदिम शक्ति है। कहानी घटनाओं का काल-क्रम से वर्णन प्रस्तुत करती है। इसमें कुतूहल जागृत करने की प्राथमिक शक्ति होती चाहिए। यदि इसमें कुतूहल जागृत करने की शक्ति नहीं होगी तो इसमें एक प्रकार का क्षीयत्व आ जाएगा।

उपन्यासकार अपनी कृति का आरम्भ अपनी अनुभूति के आधार पर करता है। जीवन का प्रत्यक्ष प्रभाव किस रूप में उस पर पड़ता है और जीवन का निरीक्षण वह किस रूप में करता है, वस्तुतः यही वह आधार होता है, जिस पर उसकी कृति अवलम्बित रहती है। किन्तु अपनी अनुभूति को अपनी रचना में प्रयुक्त करने से पूर्व उसे ऐसी शक्त विकसित करनी चाहिए, जिससे वह अपनी अनुभूति को दूरीकृत रूप में प्रस्तुत कर सके। ऐसा होने पर वह अपनी कृति में क्रियात्मक रूप में विद्यमान भी रहेगा और एक प्रेरक के रूप में दूर भी स्थित रहेगा। जीवन के निकट सम्पर्क में रहने वाले कलाकार ही महत्वपूर्ण कृतियाँ सृजित कर सकते हैं। उपन्यास सामाजिक जीवन के तत्त्वों का प्रतिबिम्ब होता है। इस कारण जीवन से निकट सम्पर्क होना कलाकार के लिए अनिवार्य होता है। उपन्यासकार की वैयक्तिक भावनाओं का प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप में उसकी रचना पर प्रभाव पड़ना अपरिहार्य है और भावपूर्ण भी है, किन्तु लेखक के लिए इन बातों की सतर्कता आवश्यक होती है कि उसकी रचना में आत्मकथात्मक भावनाओं का प्राधान्य न हो जाए। विषय भवता साहित्यिक रूप का अपने मन में कोई विशेष महत्व नहीं होता, उनमें लेखक की उपस्थिति महत्वपूर्ण होती है। लेखक

की चेतना उन सब पर काम करती है, जिन्हे वह देखती और प्रस्तुत करती है और वह यथार्थ को अपने अनुसृत प्रस्तुत करती है। इसी कारण तॉलस्टॉय ने लेखकों को सलाह दी है कि वे विश्व के प्रति स्पष्ट और टटकी दृष्टि निर्मित करने का प्रयत्न करें।

उपन्यास की रचना में उपन्यासकार के दृष्टिकोण का बहुत बड़ा महत्व होता है। उसका दृष्टिकोण उसकी रचना की गति, विशेषता और सगति को अत्यधिक प्रभावित करता है। हेनरी जेम्स की मान्यता है कि उपन्यास का रूप (Form) ही उसका तत्त्व है, क्योंकि रूप के बिना तत्त्व ही नहीं सकता। तॉलस्टॉय का मत है कि प्रत्येक कलाकार अपने निजी रूप (Form) का निर्माण करता है। स्टीवेन्सन के अनुसार प्रत्येक नवीन विषय में सच्चा कलाकार अपनी पद्धति परिवर्तित कर देगा और विषय पर प्रकाश डालने का दृष्टिकोण भी परिवर्तित कर देगा। ल्यूक ऐसा मानते हैं कि कलाकार अपने विषय, प्रणाली और विषय-निरूपण के कोण के आधार पर चार प्रकार की संरचना में से कोई एक निर्मित कर सकता है। (१) किसी समाज प्रथवा युगविशेष की प्रवृत्तियों और स्थितियों की आलोचना करने हुए उपन्यासकार अन्तर्भावकारी सर्वदर्शी लेखक जैसा प्रतीत होता है। वह जीवन के जिन बिंदुओं को प्रकट करता है उनमें हास्योद्बेक तत्व, व्यंग्य और व्यासक्ति आलोचनात्मक व्यूह के साधन होते हैं। इस प्रकार के लेखक का वास्तविक और नव निर्माण-धर्मता उनकी कहानी और उसकी सतही वृत्तियों के स्पष्ट प्रत्यक्षीकरण में सहायक होती है, किन्तु उनकी रचना के रूप का अभिप्राय तथा अतिरिक्त प्रकाशन के प्रचलन अवकाश की उनकी अन्तर्दृष्टि देव जाती है। फ्रीडिंग और डिक्से के उपन्यासों की संरचना इस प्रकार की है। (२) दूसरे प्रकार की संरचना का उपन्यासकार वैयक्तिक भावनाओं और तथ्यों के विरलैक-रूप में संवेदनशील, बहुमुखी कलाकार होता है, जिसकी जीवन की व्याप्ति प्रधानतः मानवीय प्रचलन संपर्क के अन्वेषण में गंभीरतर व्यंग्य में अनुसृत होती है और कभी-कभी दुःखोद्बेक अनुभूति का चित्र करती है। जेन आस्टिन और हेनरी जेम्स की संरचना

दूसरे प्रकार की संरचना का उपन्यासकार विस्तृत वर्णनात्मीय और बहुमुखी लेखक

सेना है। जेन आस्टिन,

{४} चौथे प्रकार की

अनुसृत नहीं रचना,

है, जिसे प्रतीकों और

की संरचना आत्मोद्बेक और

दि

। अन्वेषण दिया बार ७ बार



1. 凡在本行工作的员工，均须遵守本行各项规章制度。
 2. 员工应按时上下班，不得迟到早退。
 3. 员工在工作期间应保持良好的工作态度，不得消极怠工。
 4. 员工应保守本行商业秘密，不得泄露客户信息。
 5. 员工应爱护本行财产，不得浪费资源。
 6. 员工应遵守职业道德，不得从事不正当交易。
 7. 员工应积极参加本行组织的各项活动，增强团队凝聚力。
 8. 员工应遵守法律法规，不得从事违法活动。
 9. 员工应保持良好的个人形象，不得有损本行声誉。
 10. 员工应遵守本行安全规定，不得发生安全事故。

10 20 40 80 100 120 140 160 180 200 220 240 260 280 300 320 340 360 380 400 420 440 460 480 500 520 540 560 580 600 620 640 660 680 700 720 740 760 780 800 820 840 860 880 900 920 940 960 980 1000

## कथानक या कथारस्तु

फॉर्टर के अनुसार काल-व्रम में व्यक्तित्वन घटनाओं का वर्णन कहानी है। कथानक भी घटनाओं का ही वर्णन है, किन्तु उगमें कारण-कार्य शृंखला पर अधिक बल दिया जाता है। 'राजा मर गया और तब रानी मर गई,' यह कहानी है। 'राजा मर गया और राजा की मृत्यु में दुःखित रानी मर गई,' यह कथानक है। इसमें काल-व्रम गुरादिन है, किन्तु कारण-कार्य शृंखला का भाव उग पर दया गया है। अथवा पुनः दृग रूप में कहा जा सकता है, 'रानी मर गई, कोई तब तक यह जान न सका, क्यों ? जब तब कि यह न जाना जा सका कि राजा की मृत्यु में दुःखित होकर वह मर गई।' यह ऐसा कथानक है, जिसमें रहस्य भी है और जो उच्च स्तर पर विकसित किया जा सकता है। इसमें काल-व्रम का विराम हो जाना है और यह कहानी से वहाँ तक दूर हो जाता है, जहाँ तक दृगकी सीमाएँ दूर होने देती हैं। रानी की मृत्यु पर ही विचार किया जाए। यदि कहानी है तो प्रश्न उठेगा 'और तब ?' और यदि कथानक है तो प्रश्न होगा 'क्यों ?' उपन्यास के उक्त दोनों स्वरूपों में यही मौलिक अंतर है। कथानक अनावधान व्यक्तियों के सामने प्रस्तुत नहीं किया जा सकता। वे 'और तब' तक ही सीमित रहेंगे। उसमें केवल कुतूहल होगा, जबकि कथानक को प्रशंसित करने के लिए बुद्धिमानी और स्मरण-शक्ति दोनों आवश्यक हैं। कुतूहल आदिम वृत्ति है जो उपन्यास के कथानक को समझने में सहायभूत नहीं होता। कथानक में रहस्य अथवा विस्मय का कोई न कोई तत्त्व होता है, किन्तु इसकी प्रशंसा बुद्धिमान् व्यक्ति ही कर सकता है। 'और तब' कहने वाला पाठक प्रशंसा करना तो दूर, उसे ग्रहण भी नहीं कर सकता। बुद्धिमानी और स्मरण-शक्ति दोनों का निकट सम्बन्ध है। जो स्मरण नहीं रख सकता, वह समझ भी नहीं सकता। कथानक-निर्माता भी अपने पाठकों से अपेक्षा रखता है कि वे कथानक के सूत्र और तत्त्व को स्मरण रखें और पाठक भी चाहते हैं कि कथानक निर्माता मर्यादित रूप में, शब्दों का प्रपञ्चय किए बिना अपने कथानक को प्रस्तुत करे। सामान्य अथवा जटिल कथानक का प्रवाह सभी अविच्छिन्न रूप में

अधिक गम्भीरता प्राप्त होगा। किसी भी कला-कृति का समग्र रूप में अध्ययन ही उसके लिए ही है। अंग-उत्पत्ति को गृह्य-गृह्य कर देतने में कला-गौरव कुछ भीमाकार शक्तिप्रधान हो जाता है, तथापि कला-गौरव के सम्यक् मूल्यांकन के लिए अंग-उत्पत्ति का अध्ययन अनिवार्य प्रतीत होता है। अंगों-उत्पत्ति का यथोचित विकास, संतुलन और सम्मति ही कला-कृति के सम्यक् विकास, संतुलन और सम्मति के निर्णायक होते हैं और उसकी प्रभावशालिता के नियामक तत्व होते हैं। किसी भी सुन्दर कला-कृति के गौरव का निर्माण उसके अंग-प्रत्यय के गौरव पर ही निर्भर करता है। उपन्यास-साहित्य भी आधुनिक कला-रूपों में अत्यन्त समाहित और बहुवचनित कला-रूप है। आज तक के इस विकास को देखते हुए हम इसके छह तत्वों के सम्बन्ध में कुछ बातें कहने की चेष्टा करेंगे। उपन्यास-साहित्य की आन्तरिक आलोचना के साथ ही ये छह तत्व उपन्यास के साथ जोड़ दिए गए हैं और उन्हीं के आधार पर किसी भी उपन्यास का आलोचन-विवेचन किया जाता है। इस प्रकार का आलोचन-विवेचन स्पष्ट दृष्टि का ही परिचायक है, क्योंकि समग्र रूप में रचना का प्रभाव ही उसकी विशेषता-महत्ता का प्रकाशक होता है। हमारा यह विवेचन सैद्धान्तिक है। इस कारण परम्परा से ग्रहीत छह तत्वों का विस्तृत विवेचन निराम्त अपेक्षित है। ये तत्व हैं—कथानक, चरित्र-चित्रण, कथनोपकथन, काल और वातावरण, दृष्टी और उद्देश्य। एक-एक तत्व का हम आगे एक-एक अध्याय में अलग-अलग अध्ययन प्रस्तुत करेंगे।

त्रिधा से सर्वदा विचरीत हो। पात्रों के ऐसे मनोभाव, मुग-दुग हो सकते हैं जिन्हें कथानक के माध्यम से व्यक्त नहीं किया जा सकता।

घरगू के अनुसार कथानक घटने-घाट में पूर्ण होता चाहिए और उनकी एक ही जिन्ना प्रधान होनी चाहिए। उगका आरम्भ, मध्य और अन्त होना चाहिए। त्रिधा-निति पर उन्होंने ज्यादा जोर दिया है। कवि या लेखक को सघर्ष घटना प्रस्तुत करना आवश्यक नहीं है। उसे सम्भाव्य घटना का वर्णन करना चाहिए। वस्तुतः उसे कथानक निमित्त में इतना दुःख होना चाहिए कि वह कान्यनिक रूप में जो कुछ भी प्रस्तुत करे, सघर्ष जगत् में किसी न किसी रूप में उस प्रकार की घटना सम्भाव्य प्रतीत हो। घरगू कथानक के दो प्रकार मानते हैं—मरल और जटिल। कथानक की सरलता और जटिलता को घरगू ने त्रिधा की सरलता और जटिलता में सम्बद्ध किया है, किन्तु नाटक पर यह गिज्ञान प्रयुक्त किया जा सकता है। जहाँ तक माहित्य की अन्य विधाओं का प्रश्न है, त्रिधा के आधार पर सरलता और जटिलता का विषय नहीं किया जा सकता, वरन् कथानक का घटना-क्रम ही उसका निर्णायक हो सकता है।

उपन्यास का कथानक दो प्रकार का होता है—सरल और गुम्फित। सरल कथानक में एक ही कहानी होती है, उसमें सहायक कहानियाँ नहीं होती। गुम्फित कथानक में एक से अधिक कहानियाँ होती हैं। प्रधान कहानी को आधिकारिक और गौण को प्रासंगिक कहते हैं। सरल कथानक के निर्माण में लेखक को अधिक प्रयत्न नहीं करना पड़ता, पर गुम्फित कथानक के निर्माण में उसे अधिक सावधान रहना पड़ता है। एक से अधिक कहानियों को एक सूत्र में इस प्रकार गुम्फित करना पड़ता है कि वे आपस में मिलकर एक हो जाएँ। ऐसा न हो कि किसी कहानी का सूत्र ऊपर से बिपकाया हुआ प्रतीत हो। दो या अनेक कथाओं को एक सूत्र में जोड़ने के लिए प्रतिरिक्त सावधानी अपेक्षित होती है और कथाओं को इस रूप में रखना पड़ता है कि ऐसा प्रतीत हो कि आधिकारिक कथा के भीतर से ही प्रासंगिक कथा का विकास अनिवार्य रूप में हो गया है। इस प्रकार के कथा सूत्रों को जोड़ने में कभी-कभी घड़े-बड़े कलाकार भी धूक खाते हैं। बहुत से लोग प्रेमचन्द के 'बोदान' के दोनो कथानकों को लेकर यह प्रश्न उठाते हैं कि दोनों एक दूसरे से मिल नहीं पाये हैं, दोनों के अस्तित्व स्वतन्त्र हैं और दोनों दो समानान्तर रेखाओं के समान एक दूसरे में समान दूरी पर प्रवहमान हैं, कहीं-कहीं एक दूसरे को छू कर पुनः समानान्तर दूरी प्राप्त कर लेते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि दोनों एक दूसरे से मिलकर एकाकार नहीं हो गए हैं, दोनों के मिलन से कोई धोल तैयार नहीं हुआ है और जो सम्भव भी नहीं था क्योंकि प्रासंगिक कथानक आधिकारिक के प्रवाह में सहायक होकर किसी न किसी रूप में प्रधान-अस्तित्व भी बनाए रहता है जो अधिकांशतः आधिकारिक के अस्तित्व पर निर्भर करता

प्रवाहित हो सकता है, जब कि कथानक-गुणों पाठकों की स्मरण-शक्ति को ध्यान में रखकर विषय का इतिहास करने हुए घटना कथानक को नया मोड़ देता है प्रत्यक्ष स्वाभाविक रूप में प्रवाहित करता हुआ विस्मय या रहस्य का सूत्रन करता है प्रत्यक्ष उसे उद्घाटित करता है ।

यही कथानक विवेक रूप में धारण होना है जिसमें रहस्यात्मकता इन रूप में होती है कि पाठक पढ़ता जाता है घोर रहस्य की पार्श्व उभरती जाती है । कभी-कभी घटनाओं का रहस्यात्मक रूप ऐसा होता है जो पाठों घोर चर्चों के स्वाभाविक विकास में नया मोड़ प्रस्तुत कर देता है घोर पात्र या चरित्र पाठकों के सामने पूर्णतया भिन्न रूप में आते हैं । कथानक सभी कथामय रूप में गूँथवान् हो सकता है घोर मनोहरक भी, जबकि वह सभी प्रकार की वर्णनात्मक कथा के साथ उपन्यासकार की केन्द्रीय विचार-धारा को महात्मता पहुँचाए ।

कथानक का व्युत्पत्तिमूलक अर्थ 'घाटो कथा' होता है, कथा के मार्ग पर एक इनको घसीटा जा सकता है । परन्तु आधुनिक गन्धर्व में इनका अर्थ-विस्तार हो गया है । अपने विशिष्ट रूप में इनका अभिप्राय है वास्तव के कथात्मक रूपों—पाकनाया, महाकाव्य, एपिकनाय, नाटक, उपन्यास, कहानो आदि का वह तत्त्व, जो उनमें बलिष्ठ काल-क्रम में शृंखलित घटनाओं को रीढ़ की हड्डी की तरह दृढ़ता देकर गति देता है और जिसके चारों ओर घटनाएँ बेन की भाँति उभरती, बढ़ती और फैलती हैं । सीधे तौर पर कह सकते हैं कि कथानक का अर्थ है कार्य-व्यापार की योजना । कथा या कहानी भी साधारणतः कार्य-व्यापार की योजना ही होती है, परन्तु कभी भी कोई कथा, कथानक नहीं कही जा सकती । (हि० सा० को०)

गरस्तू ने नामदी में कथानक की आवश्यकता पर बल देते हुए कहा है कि नामदी किसी क्रिया का अनुकरण है और क्रिया का अनुकरण पात्र अपने व्यवहारों और भावों से प्रस्तुत करते हैं । क्रिया का अनुकरण कहानी है : कहानी से आशय है घटनाओं का संपटन या कथानक । गरस्तू की यह स्थापना है कि सभी प्रकार के दुःख और सुख क्रिया का रूप धारण कर लेते हैं । यही क्रिया और कहानी नामदी के अन्तिम सदम हैं । गरस्तू की यह स्थापना त्रुटिपरक है । मानव के सुख-दुःख क्रिया-रूप न होकर बहुत कुछ गोप्य और रहस्यमय होते हैं, व्यक्ति के निजी, अज्ञात व्यक्तित्व से सम्बद्ध होते हैं, जिन्हें उपन्यासकार अपने ढंग से प्रकट करता है । यदि गरस्तू ने आधुनिक उपन्यासों को देखा होता तो वे इस प्रकार की स्थापना न करते । सामान्यतः उनकी दृष्टि में नाटक ही और नाटक में ऐसा ही होता है, जैसा कि उन्होंने कहा है । किन्तु उपन्यास की भूमि दूसरी होती है, जिसमें उपन्यासकार अपने पात्रों के व्यवहार और मस्तिष्क में भी प्रवेश कर ऐसा कुछ उद्घाटित कर सकता है जो उनके व्यवहार और

नामांतर अवश्य है और प्रत्येक में अपनी-अपनी विशेषताएँ हैं, किन्तु यहाँ पर दोनों का अन्तर दिखाना अवाछनीय नहीं है। भारतीय परम्परा में अवस्था के साथ सधियों और अर्थप्रकृतियाँ भी हैं, जो सब मिलकर कथा-वस्तु को गठित रूप प्रदान करती हैं; परन्तु उपन्यास का कथानक नाटक के कथानक के समान नहीं होता। इस कारण उनमें अवस्थाओं, सधियों और अर्थप्रकृतियों की खोज करना निरर्थक है। कुछ सीमा तक अवस्थाएँ प्राप्त हो सकती हैं, किन्तु वे उस रूप में नहीं प्राप्त की जा सकतीं, जिस रूप में वे नाटकों में प्राप्त होती हैं।

कथानक का विषय—जीवन और जगत् अत्यन्त विस्तीर्ण है और कलाकार की प्रतिभा उसके भीतर प्रवेश करने की शक्ति रखती है। हममें कोई मदेह नहीं कि जीवन और जगत् की तुलना में व्यक्ति कलाकार अल्पज्योति है। वह उसकी प्रज्ञा गहराई तक पहुँचने में असमर्थ है। निरन्तर प्रयत्नशील रहने पर भी वह विराट विषय के प्रचक्ष्ण सुकृत समस्त तत्वों को ग्रहण नहीं कर सकता और उन सबको अपनाकर अपनी अनुभूति के कोश में सुरक्षित नहीं रख सकता, पर वह कुछ निजी अनुभूति के सहारे और कुछ दूसरों की अनुभूति के सहारे विराट् विषय के रहस्यमय तत्वों को समझ सकता है तथा अपने चारित्र्य-मर्मज्ञ ने सारे उनका मनोरम चित्र प्रस्तुत कर सकता है। उनके सामने ही जो समार है, जिसका वह प्रत्यक्ष अनुभव कर सकता है, वही इतना विद्याल और व्यापक है कि वह उस सहस्रो उपन्यास का कथानक दे सकता है। कलाकार के पास परस्पर की धारें होनी चाहिए, नदियाँ अपने कमल-जलजल-निपाद में अपनी कहानियाँ गुना गुकनी हैं, सागर तरंग सहस्रों के माध्यम से अपने जीवन का उद्गीय गा सकता है, पर्वत अपने उत्तुंग शिखरों पर सहस्रान्वी वन झाड़ी हवा से प्रणय-निवेदन कर सकता है, नगर अपनी गाथा गुनाने के लिए व्यथ हो उठेगा, गाँव रम ले लेकर भाव खीनी गुनारगा, धून कुन्ड बहने को उन्मुक्त हो उठेगा, परपर की शिखा तड़पड़ा उठेगी, बरग-बरग खोल उठेगा, बर-बर काँप उठेगा। किन्तु उसके पास धारें चाहिए, बसात्मक धारें, जिनमें वह बड़ सब कुछ सब और गढ़वान गके। नाग जीवन ही कथानकों में मरा हुआ है और प्रत्येक कथानक प्रसक्तिपूर्ण और संबोधनीय है। निर्माता जिन्हीं उसे अपनी शक्ति दे सकता है, अपनी चेतना दे सकता है। अतः शक्ति उसी की होनी है और वही शक्ति कथानक के रूप का जाननी और संसारनी है। अतः जबी वह जोचना कि विषय नहीं है, समस्या नहीं है, केवल धाम-दीर्घत्य व्यक्त करना है। धारें पैदा करो हीनार हो ही जायगा। मनुष्य देखने के लिए धारें चाहिए। प्रेमचन्द उदात्त के कथानक के शीत के बारे में कहते हैं—“अगर लेखक अपनी धारें खोने लगे, तो उसे हवा में भी बहुरिध” मिल सकती है। रसगोपी से, नौबतों पर, लम्बाचार पत्रों से, मनुष्य के वर्तमान में और दूरतों

है। मर्यादा होती एक दृष्टि से विशाल है, दूसरी नहीं होती। मर्यादा के अन्तर्गत मर्यादा की-सा के सभी कथानक भी करीब-करीब इसी प्रकार के हैं। मर्यादा मर्यादा के विरुद्ध होने को देखते हुए यह बात स्पष्ट बन में पड़ी या नहीं पड़ी कि विषय लेखक को मर्यादा से बाधक है, चीकड़ और चट्टान की भाँति बाधक पड़ती है तथा विषयक कथानक का ही विषय ही रहता है, वह दुर्घटना कथानक के आधार पर ही कथानक प्रभाव प्रभाव पर गहरा है। दुर्घटना कथानक में यह बात उनके विरुद्ध बाधक बाधक है कि सभी एक समान हो यह समान कथानकों को एककार करने का प्रयत्न करते और समान कथानकों का समान समान प्रभाव न होकर व्यक्तिगत कथानक के गुण प्रभाव को सर्वोपरि करने वाला हो। यदि मर्यादा कथानक एक दृष्टि से मूल्य प्रकाशित होते हैं तो लेखक का कांक्षित प्रभाव हो जाता है और प्रभाव-निमित्त बाधक हो जाती है। किन्तु यदि लेखक प्रभाव-निमित्त में गहरा हो जाता है तो कथानकों को एकसूत्रीय बना न होना किसी प्रकार का दोष नहीं माना जा सकता।

दुर्घटना कथानक ही उत्तम के लिए उत्तम हो, ऐसी कोई बात नहीं है। दुर्घटना में विभिन्न स्थितियों और पात्रों के मान्य-वैरव्य को प्रदर्शित करने का प्रयत्न अवसर रहता है, किन्तु मर्यादा कथानक को भी प्रतिभाशाली लेखक अधिक प्रचुरपूर्ण बना सकता है। यह पात्रो उत्तम के मादक को विभिन्न परिस्थितियों में जानकर उनके चरित्र के भीक्षण को प्रदर्शित कर सकता है। यह बहुत कुछ उनकी प्रतिभा और उनकी समुच्चि पर निर्भर करता है :—

अतएव ने नाटक के कथानक की पाँच अवस्थाओं का वर्णन किया है :—

१. Exposition (व्याख्या)

२. Incident (घटना)

३. Crisis (चरम बिंदु)

४. Denouement (निर्गति)

५. Catastrophe (निपात)

भारतीय परम्परा में भी पाँच अवस्थाएँ वर्णित हैं जो करीब-करीब वैसी ही हैं, जैसी अरस्तु ने निदिष्ट की हैं :—

१. प्रारम्भ

२. प्रयत्न

३. प्राज्ञाशा

४. निपटारा

५. फलान्त

कि जगमे कला में भी परिवर्तनशीलता की गणना हो सके।

कला में कथानक एक अलग उद्देश्य है कि कथानक का मूल्य होता आवश्यक होता है। किन्तु कथानक कथानक को भी अपातन कथानक प्रभावहीन बना सकता है। कथानक कथानक केवल मूल्य ही नहीं है, बरन् मूल्य की संभावना है। उन्मादकार उन्मादकार नहीं है कि वह कथानकी रचना में मूल्य का आचरण प्रस्तुत करे, बरन् वह भी कथानक है और वह कथानकी रचना में कथानक मूल्य (कथानक मूल्य) की प्रस्तुति करता है। कथानक मूल्य का विषय 'है' नहीं है, 'हो सकता है' है। कथानक मूल्य 'कथानक' पर जोर न देकर संभावना पर जोर देता है कथानक कथानक को भी संभावना रूप में प्रस्तुत कर सकता है और इसी में उसकी कथाकथानक निहित है। प्रस्तुत हमारा कहने का तात्पर्य यह नहीं है कि मूल्य का वयार्थ घटना कला का विषय नहीं बन सकती। कथानक भी घटना क्यों न हो, वह कला का विषय बन सकती है, परन्तु कला का विषय बनने पर उसे कला के विधान में अनुसंधान होना पड़ता और प्रत्येक प्रकार में कथानक का परिवर्तनीय होता अनिवार्य है।

साहित्य मानव-जीवन का ही प्रतिबिम्बन है। मानव-जीवन ऊपर से किनता ही व्यवस्थित क्यों न प्रतीत हो, किन्तु वह व्यवस्थित नहीं है। वह अनेक प्रकार की आकस्मिकताओं में घिरा हुआ है। म उगे आकस्मिकताओं का पुनः कह सकते हैं। इसी प्रकार कथानक को पूर्णतया अज्ञान-मरल और अनुरस्य नहीं हो सकता। वयार्थता के साथ वह आकस्मिकताओं में भी युक्त रहता है। यदि उसमें आकस्मिकताएँ न हो, तो पाठकों को प्रभावित करने की शक्ति भी नहीं रहेगी। कथानक की आकस्मिकताएँ कभी-कभी ऐसी होती हैं कि कथानक का सारा प्रवाह ही किमी अन्य दिशा में अभिभावित होने लगता है। यह कथानक अत्यधिक प्रभावित बन पाता है, जिसमें मार्तकनीयता और मार्तकालिकता के साथ समाधारणता का सामगस्य रहता है। समाधारणता अपरमाशिव किन्तु स्वाभाविक मोहो और आकस्मिकताओं के माध्यम से निर्मित होती है। आश्चर्य और कुतूहल का सृजन इस प्रकार के अन्त-मपटन से हो संभव है। लेखक को आकस्मिकताओं के प्रयोग में अतिरिक्त में सचता चाहिए और घटना-प्रवाह की स्वाभाविकता को बनाए रखना चाहिए।

कथानक की मौलिकता—सारा जीवन और जगत् ही उपन्यास का विषय है। जीवन अटिल है और निरन्तर अटिल होता जा रहा है। जीवन और जगत् की समस्याएँ असंख्य हैं और निरन्तर बढ़ती जा रही हैं। पहले भी समस्याएँ थी, आज भी हैं और कल भी रहेगी। कुछ समस्याएँ ऐसी होती हैं, जिन्हें हम सामयिक कह सकते हैं और कुछ ऐसी होती हैं जो अपना आस्वर महत्व रखती हैं। सम्यता के ऊपरी स्तर की समस्याएँ सामयिक होती हैं और मानव-वृत्तियों



जगहों से सुन्दर कहानियाँ बनाई जा सकती हैं ।.....” “उपन्यासों के लिए पुस्तकों से मसाला न लेकर जीवन ही से लेना चाहिए ।” (कुछ विचार, पृष्ठ ८५)

कभी-कभी लेखक ऐसा सोचते हैं कि पहले के लेखकों ने अधिकांश कथानक-स्रोतों को जूठा कर दिया है । उनके लिए ऐसा कुछ भी शेष नहीं है, जिस पर वे अपनी लेखनी चला सकें । यह वस्तुतः लेखक की अपनी असमर्थता का उद्घोष है । पहले विषयों और समस्याओं का भभाव नहीं है । प्रत्येक युग की अपनी समस्याएँ होती हैं, जिन्हें लेखक अपने कथानक का विषय बना सकते हैं और जो सार्वजनीन, संवेदनशील विषय हैं, उनमें युगानुरूप कुछ न कुछ परिवर्तन होता रहता है, यद्यपि उनका मूल रूप प्रभुपण बना रहता है । लेखक सार्वजनीन, संवेदनशील विषय को अपने युग के परिप्रेक्ष्य से अपनी दृष्टि से देखेगा । यदि वह अपने युग के परिप्रेक्ष्य में अपनी दृष्टि से, यदि उसके पास कोई दृष्टि हो, देख सका तो विषय का कथानक मिश्र होगा और यही उसकी नवीनता होगी । साथ ही पूर्वविधा भाज का जीवन जटिलतर है । भाज ऐसी-ऐसी समस्याएँ हैं, ऐसे-ऐसे जटिल विषय हैं, जिनकी पूर्ववर्ती लेखकों ने कल्पना भी नहीं की होगी और वर्तमान जटिल-विषय समस्याओं और विषयों ने लेखक-कर्म को और अधिक जटिल और दुल्ह बना दिया है । अतः उनका सामना करना लेखक का प्रमुख कर्तव्य है । युग की चुनौती को यदि वह स्वीकार कर सकेगा, तभी वह अपने दायित्व का सम्यक् निर्वाह कर सकेगा । ऐसी स्थिति में विषयाभाव की बात करना मात्र अपनी बुद्धि के विचलितपन का उद्घोष करना है ।

उपन्यास का कथानक किसी भी स्रोत से ग्रहण किया जा सकता है । कथानक किसी प्रकार की घटना से निर्मित हो सकता है । यह आवश्यक नहीं है कि कथानक की निर्मिति किसी यथार्थ घटना पर ही आधारित हो, क्योंकि कथानक का निर्माण कला के स्वनिर्मित विधान के अनुसार होती है और कला यथार्थ की प्रतिकृति नहीं है । उपन्यासकार के लिए यह आवश्यक होता है कि वह किसी भी प्रकार के कथानक का अपनी रचना के लिए उपयोग क्यों न करे, किन्तु यह ध्यान रखे कि उस कथानक का निर्माण परम्परा-विहित विधान के अनुसार हो और यदि ऐसा न भी हो, तो भी कथानक का निर्माण ऐसा होना चाहिए जो विश्वनवीय हो । किसी प्रकार का कथानक क्यों न हो, पर विश्वनवीयता उसकी सत्यता की कगौटी है । यथार्थ घटना पर आधारित कथानक यदि विश्वनवीय मिष्ट नहीं होता तो कला की दृष्टि से वह अक्षरपूर्ण नहीं है और यदि कथानक घटनाओं पर आधारित कथानक विश्वनवीयता की कगौटी पर लगे हुए न हों तो वह कला की दृष्टि से दलित उदात्त मिष्ट होता है । कथानक यथार्थता को भी इस रूप में ग्रहण कर सकता है कि वह यथार्थ नहीं हो । कथानक को यथार्थ मिष्टता निम्नांकित हो : अर्थात्, परम्परा-विधान की अनुमति हम कला में करनी चाहिए

पोरबदार होते हैं, किन्तु जब जानना में ऐसे तथ्यों का हवा हो जाना तो उन्माद की रोकथाम दर्ज हो जाती है। रचना पढ़ते में पाठक का कुतूहल तब भी बराबर रहता है, जबकि लेखक गोचर और मर्म दोनों में धानी रचना प्रस्तुत करे। उन्माद की ऐसी गम्भीर स्थिति में आर्थिक और गहरा होती चाहिए, माता में घण्ट प्रभावमयता होनी चाहिए, धन्यता कुतूहल जागरित करने के समस्त तत्व के होते हुए भी उन्माद पर पेरित बन में गमल नही हो सकेगा।

आवृत्तिबन्ध और अन्वयान्वित घटना-वृत्ति भी कुतूहल को जागरित करने में सहायक होती है। लेखक कार्य-कारण-शृङ्खला में ही उनका नियोजन कर सकता है; किन्तु कुतूहल को बनाये रखने के लिए आवश्यक रूप में आकस्मिकता अथवा अन्वयान्वित घटना का सृजन उन्माद के स्वाभाविक विकास में बाधक होता है और लेखक को ऐसे प्रयत्न में विरत रहना चाहिए।

कथानक के निर्माण में लेखक का कौशल विशेष महत्वपूर्ण होता है। कथानक की पूर्णता पर उगको विशेष ध्यान देना होता है। जिस रूप में कथानक का आरम्भ हो उसी रूप में उसका अन्त भी होना चाहिए। सामान्यतः लेखक आरम्भ के समय उत्साह में लक्ष्मण भरा रहता है। इस कारण वह अपनी रचना का मर्म और उदात्त आरम्भ करता है। कथानक को अत्यन्त परिष्कृत रूप में प्रस्तुत करता है। एक सीमा तक उसका उत्साह बना रहता है और वह धीरे-धीरे परिशील होने लगता है। इसका प्रभाव उसके कथानक के स्वाभाविक विकास पर पड़ता है। उसमें परिमृष्टि की अनावश्यक माधुर्य उत्पन्न हो जाती है और वह घटना-क्रम के विकास को ममेडने का प्रयत्न करने लगता है। परिणाम स्पष्ट है। कथानक का समुचित निर्वाह नहीं हो पाता। बड़े से बड़े उपन्यासकार में इस प्रकार की दुर्बलता परिलक्षित होती है। कुछ लेखक ऐसे भी होते हैं कि वे आरम्भ अत्यन्त सुन्दर रूप में कर लेते हैं और अतिरिक्त उत्साह के कारण घटना-चरित्रों का विशाल ताना-बाना बुन लेते हैं, किन्तु भागे चलकर उस विशाल फलक को संभाल नहीं पाते और उनका सारा आयोजन पथभ्रष्ट हो जाता है। कथानक का समंजस विकास और पूर्णता बहुत ही आवश्यक है, पर विरल रचनाओं में ही वह प्राप्त होती है। बड़ी रचनाओं की तुलना में छोटी रचनाओं में वह अधिक सम्भव है, क्योंकि छोटी रचना के कथानक की स्वाभाविकता को बनाए रखना अधिक सहज है।

कथानक और चरित्र का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है। मूल कथानक है अथवा चरित्र, इसका उत्तर देना कठिन है। दोनों की अन्योन्याश्रयता से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि कथानक ही चरित्र का विकास हो और चरित्र से कथानक का। कार्य-व्यापार का स्वरूप ही ऐसा हो कि उगने चरित्र विकसित होता जाए और चरित्र का स्वरूप ऐसा

से सम्बद्ध समस्याएँ सादरत और मार्गकान्तिक होती हैं। उनका बाह्य रूप दुःखानुसूय परिवर्तित होता रहता है, पर उनका मूल स्वरूप अश्रुण बना रहता है। ऐसी समस्याओं में सबसे महत्वपूर्ण तत्व है प्रेम-तत्त्व और इसके अनन्तर मूख। विरह साहित्य का संभवतः नब्बे प्रतिशत साहित्य प्रेम-तत्त्व से सम्बन्धित है। मूख की समस्या भी सार्वकालिक ही है, पर आधुनिक युग में इसकी ओर कलाकारों और लेखकों का ध्यान अधिक गया है। सामयिक समस्याओं को भी मानव की मूलवृत्तियों से सम्बद्ध करके सार्वकालिक बनाया जा सकता है। जीवन के किसी पद को लेकर चलने वाला कथानक तब तक मौलिक कहा जा सकता है, जब तक लेखक किसी अन्य लेखक के कथानक का अध्यानुकरण न करने लगे। एक ही कथानक को दो लेखक अपने उपन्यास का विषय बना सकते हैं। दोनों में अपने विशेष दृष्टिकोण के कारण मौलिक अंतर आ जाएगा। मौलिकता लेखक के दृष्टिकोण और प्रतिपादन-शैली में निहित है। किन्तु किसी एक पिसी-पिटी सफ़ीर पर चलने की तुलना में स्वयं अपने पथ का निर्माण करना सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। जो जीवन-जगत् के समस्त तत्वों को समझते हुए किन्हीं विशिष्ट किन्तु अन्य की भाँलों से अस्पष्ट तत्व को ग्रहण कर उसके आधार पर अपने कथा-संतु की निमित्त करता है, वह वस्तुतः मौलिक लेखक है। उच्च कोटि के लेखक प्रायः दूसरे लेखकों द्वारा ग्रहीत कथानकों को न ग्रहण कर स्वतः अपने कथानकों का निर्माण करते हैं और यदि कभी किसी कारणवश ग्रहण भी करते हैं तो उन्हें अपनी प्रतिभा के स्पर्श से नया रूप दे देते हैं। जीवन में घटनाओं का ऐसा गूढ़ है कि उनके आधार पर असंख्य कथानकों का निर्माण किया जा सकता है, किन्तु उन्हें पहचानने की दृष्टि चाहिए और यह दृष्टि प्रतिभा-सम्पन्न लेखकों के पास स्वभावतः होती है। मौलिक कथानक लेखक के दृष्टिकोण और प्रतिपादन-शैली के कारण बहुत ही स्वाभाविक रूप में विकसित होते हैं और पाठकों पर उनका प्रभाव बहुत ही अच्छा पड़ता है। एक ही कथानक कई लेखकों से प्रयुक्त होकर लेखकों की गुरुवृत्ता और विशेषता का परिचायक हो जाता है। उससे किन्हीं दो लेखकों की जीवन-दृष्टियों और प्रतिपादन-शैलियों का स्पष्ट अंतर परिलक्षित हो जाता है।

कथानक में पाठकों के कुतूहल को बनाए रखने की क्षमता होनी चाहिए। कुतूहल मानव की आदिम वृत्ति है और बहुत ही सही वृत्ति है। सनसनीधर रचनाएँ कुतूहल जागरित करने में अधिक सफल सिद्ध हो सकती हैं और उच्चकोटि की रचनाओं में इस ओर ध्यान नहीं दिया जाता; किन्तु किसी न किसी रूप में कुतूहल का होना आवश्यक होता है। उपन्यास में 'घोर तब' का प्रश्न न होकर 'क्यों' का प्रश्न होता है। 'क्यों' कुतूहल के मोदात्य का संकेतक है। लेखक की रचना में जो रहस्यात्मकता होती है और समस्याओं के जो अनेक मोड़ होते हैं वे सब पाठक के कुतूहल के

होना चाहिए। इस कल्याण में शिव प्रकाश की शुद्धता का आंदोलन बना है, उसी प्रकार की शुद्धता कल्याण के क्षेत्र में आने के लिए आन्द्रे जीव जैसे सेलक उन्माद को। इस उन्माद आन्द्रे में कुछ करना चाहते हैं, जो विनिष्ट रूप में उन्माद के लिए परिणत नहीं है। उनकी दृष्टि में घटनाओं, संयोग और दुर्घटनाओं आदि के लिए उन्माद रूप में है, उन्माद नहीं। (हि० गा० को०)

व्यक्तिगत मुक्त की उन्माद को व्यवस्थित और संप्रतिष्ठ रूप देना आवश्यक नहीं समझनी। उनकी दृष्टि में उन्माद यदि जीवन का विन है तो उसे जीवन समान ही विनियमित और व्यवस्थित होना चाहिए। उनका विचार है कि शिव प्रकाश मन में अनेक प्रकार के भाव उदित होने हैं और उनका कोई क्रम नहीं होना उसी प्रकार उन्माद की शिव का विचार भी बिना किसी क्रम के होना चाहिए सामान्य स्थिति में वे उन्माद को जीवन का विन भां स्वीकार नहीं करती। उनका मानना ॥ कि यदि सेलक अपनी रचना को अपनी भावना पर ही आधार करे और परम्परा को छोड़ दे तो उनकी रचना का कोई कथानक नहीं होगा कोई आगदी या कामदी नहीं होगी, प्रेम और संघर्ष की स्वीकृत परम्परा के अनुसार कोई घटना नहीं होगी। जीवन क्रम में व्यवस्थित वस्तुओं का कोई क्रम नहीं है, जीवन प्रकाशमय ऐश्वर्यशाली मानन्द का आनंद है, एक अर्थ-क्रियामयता रहस्यमय कथ है जो हमें चेतना के आरम्भ में अन्त तक घेर चुका है। उन्माद का क्षेत्र यही रहस्यमय चेतना है, जिसमें ऐलक किंचित् बाह्य तत्वों को समाविष्ट कर लेता है।

व्यक्तिगत मुक्त ने अतश्चेतना और वैयक्तिकता के आधार पर जीवन का नकारने का प्रयत्न किया है और व्यक्ति की चेतना को ही प्रधानता दी है। वैयक्तिकता का भाव स्मृति पर निर्भर करता है और स्मृति समय पर निर्भर करती है। उन्माद चेतना के क्षण विगत क्षणों में आते हैं। इस प्रकार पूर्वापर्यन्त सम्बन्ध बाह्य न सर्व किन्तु आंतरिक बना रहता है और अनन्तता का तीव्र बोध होता है। इस प्रकार उन्माद की कथा-वस्तु अतश्चेतना के प्रवाह की कालिक मर्यादा को बाधने का मत करती है, जिसमें अन्विष्टि का अभाव तो होता है, किन्तु कार्य-आधार का अभाव नहीं होता। यह बाह्य ॥ होकर आंतर होता है और आंतर होने के कारण उनका सा रूप सूक्ष्म और तरंगमय होता है। सार्वभौमिक कथानक नहीं होता, उसकी अत्यन्त परिशीलन रेखा विद्यमान रहती-है, जिससे पाठक पूर्वापर सम्बन्ध स्थापित कर चेतना के व्यापार को ग्रहण कर पाता है। यह ग्रहण सायास होता है, किन्तु ही आवश्यक है।

कल्पना का सत्त्व अतश्चेतना के प्रवाह में भी अपनी मदत्त्वपूर्ण भूमिका सम्पा

हो कि उससे कथानक निकलता हुआ प्रतीत हो। जो घटना प्रधान उपन्यास होते हैं, उनमें कथानक ही प्रधान होता है और चरित्र गौण तथा चरित्र प्रधान उपन्यास होते हैं, उनमें चरित्र प्रधान होता है और कथानक गौण; किन्तु कथानक गौण भले ही हो उसका महत्त्व अधुना बना रहता है; क्योंकि चरित्र का विकास कथानक के रूप को सुरक्षित रखता है। आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में पात्रों की मनोभूमि को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया जाता है। लेखक मनोविस्लेषण के आधार पर अपने पात्रों के चारित्रिक वैशिष्ट्य को प्रकाशित करता है। ऐसे उपन्यासों में कथा-तनु अत्यन्त शीघ्र होता है, किन्तु आंतरिक कार्य-व्यापार की प्रधानता के कारण उनका अत्यन्त हास नहीं हो पाता और मेरुदंड के समान वह समस्त औपन्यासिक ढाँचे को संभाले रहता है, क्योंकि उसके सर्वथा अभाव से औपन्यासिक ढाँचा ही धरापारी हो जाएगा।

कथानक की रूप-रचना भी विचारणीय है। धरस्तू ने कार्य-व्यापार की एकता और पूर्णता पर बल दिया है। कार्य-व्यापार ऐसा होना चाहिए जो स्वतः पूर्ण हो और उसमें अन्विष्टि हो। किन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि कार्य-व्यापार एक ही हो। कई कार्य-व्यापार हो सकते हैं, पर मुख्य कार्य-व्यापार के सहायक रूप में ही वे आ सकते हैं। आधिकारिक कथानक महानव के समान होता है जिसे पूर्ण बनाने में प्रारम्भिक कथानक सहायक नदियों के समान सहयोगी होते हैं और प्रमुख कार्य-व्यापार को और अधिक प्रभावशाली बनाते हैं। उपन्यासों का कार्य-व्यापार आंतरिक होता है, इस कारण जटिल कार्य-व्यापार उसकी अन्विष्टि में बाधक नहीं हो सकता। आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में कुछ ऐसे उपन्यास हैं, जिनमें कार्य-व्यापार की अन्विष्टि नहीं है। इस अभाव के कारण उन उपन्यासों की प्रभावान्विष्टि बाधित अवश्य हुई है। उनमें व्यक्तिक्रम में जीवन को देखने का प्रयत्न किया गया है। तथापि कथा-वस्तु की छोटी रेखा किमी न किमी रूप में दृष्टिगत होती है। उनकी गति सहस्रवार है और वह घड़ी के घंटनम के समान कभी आगे तो कभी पीछे मुड़ती, दफनी, सहस्रगो, घन सानी गरकनी रहती है। बोरी ही दूरी में उसका चक्र पूरा हो जाता है। अन्विष्टि की उद्देश्य होती हुए भी गति का त्याग नहीं है, क्योंकि गति के बिना मृत्यु का आदान है और गति कथानक को और ले जाता है जो स्थानिक कम है, किन्तु बालिक तो है ही। सामान्य रूप में कार्य-व्यापार की अन्विष्टि औपन्यासिक रचना-विधान का सुदृशीय तत्त्व ॥।

कुछ ऐसे विद्वान हैं जो यह मानते हैं कि उपन्यास के कथानक का विधान मुख्यस्थित और गणितज्ञ होता आवश्यक नहीं है। जिन प्रकार औरत का कोई व्यक्तित्व रहस्य नहीं है, उसी प्रकार उपन्यास का भी कोई व्यक्तित्व रहस्य नहीं है।

6849  
721112  
(1-1-1954)

## चरित्र-चित्रण

उपन्यास के तत्त्वों में चरित्र-चित्रण का सर्वाधिक महत्त्व है। यदि कथानक उपन्यास का मेरुदंड है तो चरित्र-चित्रण उसका प्राण है। सामान्यतः उपन्यास मानव-जीवन का चित्र है। उसमें लेखक जो कुछ प्रस्तुत करता है, वह किसी न किसी रूप में मानव-जीवन से सम्बद्ध होता है। चाहे घटना की प्रधानता हो, चाहे वातावरण की प्रधानता, पर उनका सम्बन्ध किसी ऐसे तत्त्व से होता है जो उनमें दिखमान रहता है। उसे पात्र कहते हैं। ये पात्र जीवन हो सकते हैं, यह विषय विवाद का हो सकता है। कोई प्राणी हो सकता है, कोई जड़ पदार्थ भी हो सकता है, किन्तु उनके माध्यम से लेखक अपने जीवनानुभूति को ही प्रामाण्यता प्रदान करता है। विभिन्न परिस्थितियों में वह अपने पात्रों को रखकर उनके आन्तरिक वैशिष्ट्य को प्रकट करते हुए यह दिखाने का प्रयत्न करता है कि जीवन का कोई स्थिर ढांचा नहीं है, वह गत्यात्मक और परिवर्तनशील है। उपन्यास के पात्र यथार्थ जगत् के पात्र नहीं होते। वे तो लेखक की कल्पना की सृष्टि हैं। वे वस्तुतः जीवन और जगत् के प्रति लेखक के दृष्टिकोण के परिचायक होते हैं। लेखक अपने पाठकों के सामने अपने कल्पना-आधार का चमत्कार प्रदर्शित करते हुए जीवन के विविध आयामों को प्रस्तुत कर देता है, जिनका सर्वोत्तम पक्ष पात्रों के आन्तरिक स्वरूपों में प्राप्त होता है। पात्रों का निर्माण नहीं होता, बल्कि उनकी खोज होती है। यदि उपन्यासकार के पास अन्तर्दृष्टि है तो स्वयं अपने धार को उनके सामने प्रकाशित करते हैं। यह अन्तर्दर्शन उस समय होता है, जबकि लेखक रचना-भूति में लब्धीन होता है। अन्तर्दर्शन के क्षण पर वह जब किसी पात्र-विशेष की क्रियाओं को प्रस्तुत करता है, उस समय क्रियाओं का ऐसा रूप रहता है कि यह महत्त्व अनुभूत नहीं होता कि क्रिया का विभाग किस रूप में होगा, किन्तु क्रिया का विभाग अब अनिवार्य हो जाता है तो वह सर्वथा अपरिहार्य प्रतीत होता है। क्रिया के आरम्भ में अनुभूतता अधिक प्रभावशाली गिनी होती है और अन्त में भी क्रिया के प्रसार आतिशयता अधिक प्रभावशाली होती है। उपन्यास में पात्रों का सृष्टि ऐतिहासिक यथार्थ होता चाहिए।

करता है और संवेग की स्थिति असंदिग्ध है ही। कल्पना और संवेग के आंतरिक तर्क से यह नहीं सिद्ध होता कि उपन्यासकार कहानी अथवा कथानक के बिना काम बना सकता है; क्योंकि इन्हीं के सहारे उसकी कृति के ढाँचे का निर्माण होता है। अतः हम कह सकते हैं कि लेखक कथानक से मुक्त होने के लिए कितना ही क्यों न छटपटाए, किन्तु यदि वह उपन्यास को कला-कृति के रूप में प्रस्तुत करना चाहेगा और पाठक की संवेदना को प्रभावित करना आवश्यक समझेगा तो उसे किसी न किसी रूप में कथानक का सहाय लेना पड़ेगा।





उपन्यासकार में सार्वीरिक संवेदनशीलता का जितना विस्तार होता है, वह उसी मात्रा में सार्वीरिक मयार्थ को अभिव्यक्ति दे पाता है। सार्वीरिक व्यक्तित्व का सम्बन्ध क्रिया से होता है, उसे क्रिया से पृथक् नहीं किया जा सकता। सारा चित्र गति में ही होना चाहिए। भौल, हास, ऊद आदि को क्रिया-शीलता की स्थिति में ही दिखाना चाहिए। सार्वीरिक व्यक्तित्व के प्रतिक्रिया क्रिया का ही अंग है। प्रेम या यौन भाव इसी सामान्य नियम के लक्षित रूप हैं। उपन्यासकार को इन समस्त स्थितियों को अपनी रचना-प्रक्रिया के अवसर पर ध्यान में रखना चाहिए। स्थिर या चतुरस्र (Flat) पात्र प्रभावशाली नहीं सिद्ध होते। उपन्यास की प्रभावशालिता को दृष्टि में रखकर उपन्यासकार को अपनी रचना में किसी चुम्बकीय पात्र की अवतारण करनी चाहिए। ऐसा पात्र समस्त उपन्यास में छाया रहता है और प्रभावान्विति को तीव्र-मंजीर बनाता है।

पात्र सामान्यतः मनुष्य ही होते हैं। उपन्यासकार स्वयं भी मनुष्य ही होता है इस कारण उसमें और उसके पात्रों में अद्भुत साम्य होता है। कला की अन्य विधाओं में इस प्रकार के साम्य का अभाव रहता है। इतिहासकार भी अपनी रचना से सम्बद्ध रहता है, किन्तु उतनी घनिष्टता से नहीं, जितनी घनिष्टता से उपन्यासकार रहता है। चित्रकार और शिल्पी का सम्बद्ध होना आवश्यक नहीं है। उपन्यासकार केवल प्रमाणों को आधारभूत तथ्य मानकर नहीं चलता, बरन् वह अपने पात्रों के जीवन के प्रचलन तथ्यों को भी प्रकाशित करता है। उपन्यासकार जिस कहानी को अपनी रचना है, वह उतनी काल्पनिक नहीं होती, जितनी काल्पनिक वह प्रणाली होती है, जिससे वह अपने विचार को दियार्थक रूप प्रदान करता है। वह अपने पात्र के बाह्य एवं आंतर दोनों पक्षों को अत्यन्त विषादता से व्यञ्जित करता है। उपन्यास वस्तुतः कलाकृति है, जिसके अपने सिद्धान्त और नियम होते हैं। वे सिद्धान्त और नियम हमारे दैनन्दिन जीवन के सिद्धान्त और नियम के समान नहीं होते। उपन्यास का कोई पात्र तभी मयार्थ अगद का पात्र प्रतीत हो सकता है, जबकि वह उन नियमों और सिद्धान्तों के अनुसार जाता है। उपन्यास का कोई पात्र तभी वास्तविक प्रतीत होगा, जबकि उपन्यासकार उसके सम्बन्ध में सब कुछ जानता होगा; यह दूसरी बात है कि वह उनके सम्बन्ध में सब कुछ बताता न चाहे। किन्तु वह हममें यह भावना उत्पन्न कर सकता है कि भले ही पात्र पूर्णतया व्याख्यायित न हों, पर वह व्याख्येय अवश्य हैं।

उपन्यासकार अपनी रचना में पात्रों की खोज करता है, वह उनका निर्माण नहीं करता। इस खोज में भी उनकी दृष्टि की ही प्रधानता रहनी है। जीवन और अमृत के प्रति उनका जैसा दृष्टिकोण होगा है और जीवन और अमृत की उनको वैसी अनुभूति होगी है, उसके पात्र उनकी के आधार पर बन पाते हैं। उपन्यासकार को यह

है, किन्तु उसे वह करने दुःख की चीजों में ही देना है, यद्यपि उसकी युग-दृष्टि इतनी प्रगल्भ होती है कि वह अपनी रचना को उतने प्रगल्भ नहीं रग सकता; किन्तु उसे अपनी गिर-बगु और पात्रों को देश-काल की सीमा के अनुकूल रगने हुए भी आदर्शवाद और आदर्शवादि बचाने का प्रयास करना चाहिए। महान् रचनाकार हम दिना में दृष्टे स्वरूप प्राप्त कर लेते हैं।

पात्र या पात्रों के माध्याम्य-स्थिति भी चरित्र-अन्वेषण की एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थिति है। पाठक उगो या उन्ही पात्रों के माध्याम्य स्थापित कर सकता है जो उगो या उन्ही पात्रों के माध्याम्य स्थापित कर सके। जीवन में सीधे बिदे गए मशीन पात्र ही अपनी समस्त क्रिया-प्रतिक्रिया की स्थिति में पाठक की ध्यानशक्ति में नहीं प्रतीत हो सकते। उन्हें वह बहुत कुछ धरने में अतिशय समझ सकता है। ऐसे पात्र पाठक पर अत्यधिक प्रभाव छोड़ जाते हैं। आधुनिक युग में आलोचक आदर्शवाद-भाव की अधिक महत्त्व नहीं प्रदान करते। उनका मतभय है कि पाठक आदर्शवाद दूरी बनाए रखकर सत्य भाव से ही कला-कृति का आस्वादन कर सकता है और आदर्शवाद की स्थिति में वह रचनाकार या पात्र की पकड़ में आ जाता है तथा अपनी भाव-भूमि की समता पाकर अभिभूत हो उठता है। इस कारण उचित रूप में वह आस्वादन नहीं कर पाता। किन्तु कलास्वादन की स्थिति में आदर्शवाद की तुलना में निर्वैयक्तिकता अधिक अनुकूल सिद्ध होती है और यह आदर्शवाद की स्थिति में रहती है। साथ ही आदर्शवाद-स्थिति में आवश्यक गुण मान-मिक दूरी भी है। अतः आदर्शवाद-स्थिति को नकारा नहीं जा सकता। यदि उपन्यासकार मानव-भाव-कोश की सूक्ष्मतम विचित्रताओं को ध्यान में रखकर आधुनिक मानव को प्रस्तुत करेगा, जिसमें आधुनिकता की तुलना में बौद्धिकता स्वभावतः अधिक होगी और जिसकी संवेदना बुद्धि-तत्त्व से अनुभावित होगी, उसके साथ पाठक को आदर्शवाद-स्थिति अनिवार्य रूप में होगी और यदि पात्र अविष्य की सम्भावना के रूप में चित्रित होगा, तो भी पूर्णतः आदर्शवाद न होने पर भी आदर्शवाद का स्पर्श तो अवश्य ही होगा। यह बात निश्चित-सी है कि समस्त पात्रों के साथ आदर्शवाद सम्भव नहीं है। केन्द्रीय पात्र के साथ ही आदर्शवाद होता है और वह लेखक की विचार-धारा का प्रति-निधित्व करता है।

कुछ लोग ऐसा मानते हैं कि आधुनिक युग में उपन्यास पात्रों या चरित्रों का चित्रण नहीं करता। आधुनिक उपन्यास मानव-जीवन को छोड़कर सब कुछ चित्रित करता है। कुछ उपन्यास इस प्रकार के मिल भी जाते हैं। भय प्रश्न उठता है कि यदि उपन्यास पात्रों या चरित्रों का चित्रण नहीं करता तो उसे उपन्यास कैसे कह सकते हैं। या तो उपन्यास की परिभाषा परिवर्तित करनी होगी या उसका अत्यधिक विस्तार

आकस्मिक नहीं हों चाहिए। जो कुछ परिवर्तन दियाए जाएँ, उनका पूर्वक्रियाओं से सम्बन्ध होना आवश्यक होता है। यह बात निश्चित है कि मानव का मानसिक आधार अत्यन्त जटिल और रहस्यमय होता है। कब, किन परिस्थितियों में कैसी प्रतिक्रिया हो सकती है, कुछ भी नहीं कहा जा सकता, किन्तु उपन्यासकार को अपने पात्रों के बारे में सब कुछ जानना चाहिए, उनके प्राणों के हर एक स्पन्दन से परिचित होना चाहिए। तभी वह भविष्य का निर्वाह कर सकता है और उनके पात्र सजीव तथा यथार्थ जगत् के प्रतीक हो सकते हैं।

सारा काव्य-आधार कवि या लेखक का ही आधार है। वह अपनी इच्छानुसार अपनी विषय-वस्तु और पात्रों का सृजन करता है। सचमुच जीवन और जगत् के प्रति उसके दृष्टिकोण का व्यवस्थापन ही उसकी रचना है, किन्तु वह उसे इस रूप में व्यवस्थित करता है, जिससे वह यथार्थ जगत् का ही प्रतीक हो। इसीलिए वह पात्रों का सहारा लेता है। उसमें व्यवस्थापन की जितनी शक्ति होती है, उसके पात्र उतने ही यथार्थ जगत् के प्रतीक होते हैं। उसकी व्यवस्थापन की कला बहुत कुछ उसके जीवनानुभव पर निर्भर करती है। पात्रों का जीवन के अनुरूप होना तो वांछनीय होता ही है, किन्तु उनके चरित्र में एकरूपता भी होनी चाहिए। चरित्र का विकास अननुमेय तो होना चाहिए, किन्तु जिस दिशा में उसका विकास हो, वह अपरिहार्य प्रतीक हो। इसी कारण किसी भी पात्र के चरित्र में आकस्मिक परिवर्तन सब अप्राप्त और सोम-कारी प्रतीक होता है, जबकि उसके लिए पहले से ही यथेष्ट भूमि निर्मित नहीं कर ली जाती और पात्र के विकास की अवस्था में ही जीवन-रूप में ऐसी स्थिति की संभावना निहित न हो। एकरूपता से हमारा तात्पर्य यह नहीं है कि पात्र आरम्भ में जैसा हो, वैसा ही अंत में भी हो, वरन् हमारा तात्पर्य यही है कि उसमें जो कुछ भी परिवर्तन हों, वे किमिन्न परिस्थितियों में हों और इस रूप में हों कि पाठकों को वे सर्वथा समीचीन और अपरिहार्य प्रतीक हों।

लेखक जिस प्रकार असंभाव्य घटना को इस रूप में प्रस्तुत कर सकता है कि वह संभाव्य प्रतीक हो, उसी प्रकार वह असंभाव्य चरित्र को भी प्रस्तुत कर सकता है, जिस पर भले ही पाठक पूर्णतः विश्वास न कर सके, किन्तु संभावना के रूप में ग्रहण कर सके। इस प्रकार के चरित्र उच्च कोटि का प्रतिभा सम्पन्न कलाकार ही प्रस्तुत कर सकता है। सामान्यतः ऐसे पात्र उस युग विशेष में पाठकों का उतना अधिक ध्यान आकृष्ट नहीं कर पाते, जितना कि सामान्य स्तर के समाज के उपरले स्तर के चरित्र; किन्तु कुछ समय के पश्चात् उनका मूल्यांकन अवश्य ही होता है।

उपन्यासकार अपने समसामयिक जीवन से प्रभावित हो नहीं रहता, यद्यपि स्वयं भी वही जीवन जीता है। वह अपनी कथा-वस्तु कहीं से भी ग्रहीत कर सकता

उत्पन्न होकर प्रकट हो जाती है। वर्तमान काल में मनुष्यों की योजना होने के कारण उन्हें व्यवहारिकता और विवेकानुशीलता अधिक माना में होती है और वे अपने प्रयत्न के द्वारा ही सब कुछ प्राप्त करते हैं।

उत्पन्न ऐसी, खोसी ऐसी, उत्पन्न ऐसी आदि का प्रयोग पाशों के चरित्र-विशेष के लिए किया जाता है, किन्तु इन सबको दृढ़ करने का आवश्यक नहीं है। ये सब विशेषणों के बिना ही में प्रयुक्त हो जाते हैं।

उत्पन्न की सबसे बड़ी विशेषता यही है कि उनमें चरित्र-विशेष के लिए अधिक प्रयत्न रहता है। नाटक की ऐसी स्थिति नहीं होती। नाटक में प्रत्यक्ष रूप में ही चरित्र-विशेष का प्रयत्न रहता है, जबकि उत्पन्न में प्रत्यक्ष-प्रत्यक्ष दोनों रूप में चित्रण किया जा सकता है। कार्य-व्यापार की प्रमुखता और प्रत्यक्ष-दर्शन के कारण नाटक के पात्र अधिक प्रभावशाली गिने जाते हैं और इन प्रकार की प्रभावशालिता की निमित्त के लिए उत्पन्नकार को और अधिक व्यापक भूमि धारणनी पड़ती है। जहाँ नाटक में कार्य-व्यापार की प्रधानता होती है, वहाँ उत्पन्न में चरित्र के आंतरिक कार्य-व्यापार की प्रधानता होती है। यह निर्विवाद निष्ठ है कि प्रत्येक प्रकार के उत्पन्न में किसी न किसी रूप में चरित्र की प्रमुखता होती है, किन्तु वही उत्पन्न साहित्य की दृष्टि में विशेष महत्वपूर्ण माना जाता है, जिसमें चरित्र की प्रधानता होती है। उत्पन्नकार अपने पात्रों की मानसिक भूमियों का उद्घाटन कर पाठक के सामने ऐसी नई और विस्मयकारी वस्तुओं को प्रस्तुत कर सकता है, जिन्हें देखकर वह विमुग्ध हो सकता है। वह अभिनयमय और विशेषणमय पद्धति को अपना कर नवीन मोक्ष-सृष्टि कर सकता है, जबकि नाटककार के लिए इतनी अधिक सुविधा नहीं होती। विशेषणमय पद्धति उत्पन्नकार के लिए विशेष वरदान है, किन्तु उसके दुषप्रयोग की भी संभावनाएँ अधिक हैं। यदि उत्पन्नकार परिस्थिति और वातावरण को ध्यान में रखे बिना ही इस पद्धति का उपयोग करता है तो उनकी सारी निमित्त प्रभावशालिता और इश्वर हो जाएगी। साथ ही विशेषण का सहारा लेते हुए उसे यह भी ध्यान में रखना पड़ता है कि विशेषण की जिस पद्धति को वह अपना रहा है, वह स्थिति-विरोध में उपयुक्त है या नहीं। विशेषण की धुन में जब सेलक सम्बन्ध-सम्बन्ध सवाद, व्याख्यान, पत्र आदि को अपनी रचना-प्रणाली में उनकी स्वाभाविकता पर विचार किए गये योजना करने लगता है तो उसकी सारी योजना नीरस हो जाती है और इस प्रकार उसका उद्देश्य क्षीय हो जाता है। मनोविज्ञान ने सेलक को बहुत ही व्यापक और महत्वपूर्ण भूमि प्रदान की है। यदि वह सावधानी से उसका उपयोग कर सके तो पात्रों के चरित्र के अनेक आयाम सुन्दर रीति से उद्घाटित हो सकते हैं और जीवन को नये सिरे से समझने का अच्छा अवसर प्राप्त हो सकता है। इसके लिए

कार को गुलना में उपन्यासकार अधिक अपनी स्थिति में रहता है। उसे आसरा और टीको-निर्देशनी करने की पूरी स्वतंत्रता रहती है। वह अपने पात्रों की चरित्रिक विशेषताओं को पूरी कृपानुता से उद्घाटित कर सकता है। नाटककार को इस प्रकार की सुविधा नहीं प्राप्त होती। विशेषण एक ऐसा गायन है, जिसके आधार पर उपन्यासकार गतिशील पात्रों का निर्माण कर सकता है और यथावसर पात्रों के मनोःशो, भावों, भावों आदि पर प्रकाश डालकर अपने चित्रण को गम्भीर और व्यापक बना सकता है। साधुनिक मनोविज्ञान चरित्र-चित्रण में अधिक सहायक सिद्ध हुआ है। मानव-मन की बहुत सारी सुविधाएँ सामने आई हैं। अब यह अनुभव होने लगा है कि मनुष्य का जो रूप प्रकट है, उसमें उसका अग्रकट रूप अधिक बड़ा और गहन है। मानव के चेतन से उसका अचेतन अधिक सहस्रपूर्ण है जो उसके कार्य-व्यापार को सर्वथा प्रभावित करता रहता है। उपन्यासकार विभिन्न प्रणालियों में अपने पात्रों के चेतना-अचेतन मस्तिष्क के बहुत सारे पक्षों को विस्तारित कर उनके चरित्र के मूलमूल तत्वों को उद्घाटित कर देता है। विशेषण-पद्धति में लेखक को यह ध्यान रखना चाहिए कि वह जिस किसी तथ्य को प्रकाशित करे, उसे वातावरण और परिस्थिति के अनुकूल स्थिति में करे, विशेषण-प्रणाली चरित्र-चित्रण उनी आधार पर स्वाभाविक हो सकेगा।

**नाटकीय अथवा अभिनयात्मक विधि—**इस प्रकार का चरित्र-चित्रण अधिक स्वाभाविक और कलात्मक होता है। लेखक अपनी ओर से मौन रहता है। पात्र ही आगे बढ़कर विविध परिस्थितियों और घटना-चक्रों में अपने वैशिष्ट्य-दीर्घत्व को प्रकट कर देते हैं। उनके पारस्परिक कथनोपकथन से भी उनके मनोभाव, राग-द्वेष, इच्छा-अवधि आदि व्यक्त हो जाते हैं।

**घटनाओं द्वारा चरित्र-चित्रण—**परिस्थितियों और घटना-चक्रों में बढ़कर पात्र अपनी जैसी प्रतिक्रिया व्यक्त करता है, वह उसके चरित्रिक घटक की परिचायिका होती है। घटना से व्यक्ति का चरित्र ही उद्घाटित नहीं होता, बल्कि उसका चरित्र परिष्कृत भी होता है। घटनाएँ उपन्यास के कार्य-व्यापार को ही गति नहीं देती, पात्रों के चरित्र-विकास और उसके विविध पक्षों के उद्घाटन में भी होती हैं।

**कथोपकथन द्वारा चरित्र-चित्रण—**कथोपकथन की योजना एक तो विक्ता लाने के लिए होती है और दूसरे पात्रों के चरित्र-उद्घाटन के लिए। से लेखक जो कुछ नहीं कह पाता, उसे पात्र अपने स्वाभाविक संवाद में संवाद की स्थिति में उन्मुक्तता रहती है। इस कारण पात्र बहुत सारी ऐसी बातें कहते हैं जो अन्य स्थिति में संभव नहीं और उन बातों से उनकी चरित्रिक

भावरसक है कि लेखक अपनी भाँखें खुली रखे और जीवन से ही ऐसे पात्रों को ग्रहण करे जो हमारे समान ही हाद-माँस के पुतले हैं, जिनके अपने सुख-दुःख हैं, अपनी चिन्मय है और अपनी भावनाएँ हैं।

**अनुकूलता**—परिस्थिति और वातावरण के अनुकूल ही पात्रों का विकास होना चाहिए। परिस्थिति की बाध्यता कुछ दूसरी हो और पात्र किसी दूसरी दिशा में प्रवृत्त हों, इसका उपन्यास की रचना पर बुरा प्रभाव पड़ता है। इसी प्रकार चरित्र का विकास कथानक के विकास में सहायक होना चाहिए। उसके कारण कथानक के प्रवाह में किसी प्रकार का व्यतिक्रम नहीं आना चाहिए। परिस्थिति, देश-काल और कथानक के अनुकूल पात्रों की स्थिति सृजणीय होती है।

**सजीवता**—स्वामाविकता में ही हम कहें हैं कि पात्रों का सम्बन्ध हमारे जीवन से होना चाहिए। वे हमारे जाने-पहचाने होने चाहिए और उनमें मानवीय भावना का ऐसा संस्पर्श होना चाहिए कि वे पाठकों को भ्रमनशील जैसे प्रतीत न हो। यदि पात्र उपन्यास में मानवीय धरातल पर प्रस्तुत किए जाते हैं और मानवीय भाव-संस्पर्श से सम्पन्न रहते हैं तो वे निश्चय ही सजीवता सम्पन्न रहेंगे तथा पाठकों पर उनका विध्वंसक प्रभाव पड़ेगा।

पात्रों के चित्रण में उपन्यासकार को सहृदयता रखनी चाहिए। अपने किसी मित्रोत्-विरोध की प्रतिष्ठा के लिए उसे अपने पात्रों का क्या नहीं धोड़ना चाहिए। पात्र के किसी प्रकार के विकास या परिवर्तन को दिखाने के लिए उसे यथेष्ट कारण उपस्थापन करने चाहिए। चरित्र-चित्रण का दोष अत्यन्त व्यापक और विशाल है। लेखक को अपनी प्रतिभा के उन्मुक्त प्रयोग के लिए यह दोष अत्यन्त उर्वर है। वह किसी भी रूप में मानवीय सचेतना को केन्द्र में रख कर अपने पात्रों का निर्माण कर सकता है।







### कथोपख्यान

[illegible][illegible]

की गई वस्तु कितनी महनीय और उदात्त नवो न हो, पाठको पर उसका विपरीत प्रभाव पड़ेगा और एक प्रकार की नीरसता भा जाएगी जो रचना के प्रभाव को व्याहृत कर देती है। उपन्यास के स्वाभाविक विकास में कथोपकथन के कारण किसी प्रकार का व्याघात रोचकता को न्यून कर देता है।

**उपयुक्तता**—कथोपकथन पात्र, परिस्थिति और घटना के उभयुक्त होना चाहिए, सभी वह गरम और प्रभावोत्पादक हो सकता है। अनुपयुक्त संवाद भ्रष्ट होता है और रचना को प्रभावहीन बना देता है।

**अनुकूलता**—कथोपकथन पात्र, परिस्थिति और घटना के अनुकूल होने चाहिए। साधारणतः भाषा के प्रयोग में भी लेखक को सावधानी रखनी चाहिए। बालक, बृद्ध या युवा की भाषा उनकी वय, शिक्षा, जीवन-स्तर और परिवेश के अनुकूल होनी चाहिए। किसी अज्ञानो से दार्शनिक व्याख्यान दिलाना भयवा किन्हीं प्रबोध बालक की भाषा में रहस्यमयता भरना सर्वथा अनुचित होता है। साथ ही यह भी विचारणीय होता है कि कब, किस रूप में संवाद नियोजित करना चाहिए। कल्पना कीजिए किसी मूल व्यक्ति के दाह-संस्कार के समय कुछ पात्रों के संवाद का भवभर लेखक निकाल देता है। उस समय यदि पात्र जीवन की दार्शनिक व्याख्या आरम्भ कर दे और जीवन-मरण के सम्बन्ध में विस्तृत व्याख्यान देने लगे तो उपन्यास की रोचकता बाधित हो उठेगी। ऐसे भवभर पर दुःख और समवेदना का बिना सहृदय है, उनका जीवन-मरण के दार्शनिक विवेचन का नहीं।

**सम्बद्धता**—कथोपकथन का पूर्वाग्रह सम्बन्ध भोजित है। कथोपकथन की आत्मिक भवभारणा हास्यास्पद होती है। लेखक को कथोपकथन की योजना करने में पूर्व भूमि निर्मित कर लेनी चाहिए, जिससे वह कथानक के प्रवाह में अनुस्यूत रहे और किसी भी रूप में ऐसा प्रतीत न हो कि वह बाहर से आरोपित है। कभी-कभी किन्हीं अनुच्छेद के आरम्भ में ही कथोपकथन की योजना की जाती है। ऐसा संवाद कथानक का भग-रूप ही होना चाहिए। ऐसा होने पर उसका पूर्वाग्रह सम्बन्ध बना रहेगा।

**साधक (संक्षिप्तता)**—कथोपकथन का साधक कहानी और नाटक में प्रभावशालिता की दृष्टि से अधिक उपादेय होता है। उपन्यास में साधक अनिवार्य नहीं है, क्योंकि उपन्यास का रोचक आधार होता है और उन्मुख्यता की सूत्र के माध्यम में पात्रों की आंतरिक विशेषताओं को प्रकटित करने का भवभर अधिक प्राप्त होता है। उपन्यास का पाठक विविध विचार को सहन कर सकता है। तथापि संवाद का साधक शून्य होता है, वह रचना की रोचकता को बढ़ाता है और उनमें एक प्रकार की गतिविधिता भी होती है जो रचना की प्रभावशालिता में सहायक होता है। अतः संवादों की

कथोरकथन का प्रयोग वातावरण को सृष्टि के लिए भी किया जाता है। सामान्य स्थिति में ऐसा नहीं होता। ऐसे उपन्यासों में इनका इस रूप में प्रयोग किया जाता है, जिनमें वातावरण की प्रभावना होती है।

और अनेक रूपों में उपन्यास की प्रभावमयता की सृष्टि के लिए लेखक कथोरकथन का उपयोग कर सकता है। घटना को भाकस्मिक मोड़ देना हो, पात्रों के चरित्र के किसी विशेष कोण को उद्घाटित करना हो अथवा किसी प्रकार की नाटकीयता को उभारना हो तो लेखक कथोरकथन का उपयोग कर सकता है। कथोरकथन का, किम रूप में आवश्यक है, यह लेखक के निर्णय और विचार शक्ति पर निर्भर करता है और उनकी निर्णय-शक्ति जितनी परिपक्व होगी, उसकी विचार-शक्ति जितनी बढ़ होगी तथा उसकी परिस्थितियों को पकड़ जितनी मजबूत होगी, उसका कथोरकथा उतना ही प्रभावशाली, उतना ही सजीव और उतना ही स्वाभाविक बन पड़ेगा।

कथोरकथन के गुण—अभी तक हमने यह देखा कि लेखक किन-किन परिस्थितियों और किन-किन रूपों में कथोरकथन का प्रयोग कर सकता है और ऐसा करते वह किस रूप में अपने अभीष्ट उद्देश्य की पूर्ति कर लेता है। अब हमें यह देतना है कि कथोरकथन में ऐसे कौन से गुण अपरिहार्य हैं, जिनमें युक्त होते पर ही वे अभिष्ट उद्देश्य की पूर्ति कर पाते हैं और जिनके अभाव में उसका प्रभाव विपरीत हो जाता है। वे गुण हैं स्वाभाविकता, रोचकता, उद्बुद्धता, अनुपमता, सम्पन्नता, सज्जता, सौन्दर्यता, नाटकीयता आदि।

स्वाभाविकता—कथोरकथन वास्तविक जीवन से नहीं निराला जाता, तथापि काल्पनिकता की वास्तविकता अथवा प्रदान करना है तथा घटना-क्रम को विकसित करना है। कथोरकथन का प्रयोग करते समय लेखक को यह ध्यान रखना चाहिए कि जहाँ पर जिन पात्रों के मध्य उसका प्रयोग किया जाता है, उसके मध्य उसका प्रयोग उचित है या नहीं। स्वाभाविकता के लिए औचित्य आवश्यक है। औचित्य में स्वभाव, वात, स्थिति और काल-स्थान का औचित्य सम्मिलित है। इन सबको ध्यान में रख कर यदि कथावस्तु की योजना होगी, अभी यह स्वाभाविक हो सकेगा। स्वाभाविकता के लिए अन्त में प्रयोग में भी आवश्यकता आवश्यक होती है। पात्रों की शिक्षा, मानसिक स्थिति, जीवन-दर्श और घटना-विचार को ध्यान में रखते हुए अन्त का प्रयोग करना चाहिए। अभी तक हमने जो सबकुछ का ध्यान देते पाये हैं वे सब ही अनुपम हैं, जिनके कारण ही वास्तविकता बनती है।

रोचकता—लेखक को योजना अनुपम और रोचक बनानी चाहिए। वह लेखक वास्तविकता का है, वास्तविकता की ही है पात्रों को वास्तविकता बनाना है तो उसे ही वह वास्तविकता बनानी ही अनुपम है। वास्तविकता

जैसा प्रतीत होना चाहिए । उपन्यास के कथोपनिषद् में स्वतः स्फूर्ति आवश्यक है । यह पात्रों के मध्य की स्थिति को दिखाने का आदर्श साधन है । यह सम्बन्धों को प्रकाशित करता है । इसे इतना प्रभावोत्पादक होना चाहिए कि पात्रों के पारस्परिक सम्बन्धों का बिस्तेरण भयवा व्याख्या अनावश्यक हो जाए । कथोपनिषद् सर्वाधिक दृश्य और प्रभावशाली आंतर क्रिया है, जिसे उपन्यास के पात्र कुशलता से पुरा करने हैं । यह पात्रों के मानसिक प्रत्यक्षीकरण का साधन है ।

—

माने वही विवेचना यह होती है कि वे रचना की प्रभावशालिता को तोर बना रहे हैं।

**सौंदर्यरचना**—संवाद की योजना संवाद के लिए नहीं होती चाहिए। उसके पीछे कोई न कोई उद्देश्य होता चाहिए। कथोरकथन का उद्देश्य घटना-क्रम का विधान, पात्रों की आन्तरिक विवेचना का प्रकाशन और वातावरण की सृष्टि है। इसी उद्देश्यों को ध्याना में रख कर लेखक को संवाद नियोजित करने चाहिए। जीवन का भिन्न प्रस्तुत करना यथवा जीवन की व्याख्या करना यथवा मानव-मनुष्यता का प्रकाशन करना का धर्म है। उपन्यास का भी यही धर्म है। अतः संवाद इसमें भी मौल्य देता है, क्योंकि उपन्यास की आन्तरिक अभिव्यक्ति का यह भी एक घटक है ही।

**नाटकीयता**—नाटकीयता सामान्य रूप में स्वाभाविकता की विरोधी है, किन्तु कलात्मकता के लिए आवश्यक है। कोई भी अपने दिनचर्या जीवन में जैसा व्यवहार करता है, जैसी खानपान करता है और जैसे वस्त्रों का प्रयोग करता है, यदि उन सब को यथार्थ रूप में प्रस्तुत कर दिया जाए तो रचना की रोचकता नष्ट हो जाएगी। इसी कारण लेखक यथार्थ को कलात्मक बना पहुँचाकर प्रस्तुत करता है और संवाद को क्षिप्र, सार्वजनिक तथा प्रभावशाली बना देता है। इस प्रकार की क्षिप्रता, सार्वजनिकता और प्रभावशालिता नाटकीय होती है, किन्तु इसके साथ स्वाभाविकता और यथार्थ का भाव भी विद्यमान रहता है। यथार्थवादी और अतियथार्थवादी इस प्रकार की नाटकीयता को न धन्यकर मूल, यथार्थरूप की प्रस्तुति को अधिक महत्त्व देते हैं। परिणाम यह होता है कि संवाद नाम और भोले रूप में सामने आते हैं, उनका प्रभाव क्षोभकारी होता है। असलीय और भदे शब्द प्रयोग यद्यपि साधारण रूप में बोलचाल भी भाषा में होते रहते हैं। ऐसे प्रयोग के पीछे व्यक्ति-विशेष के संस्कार और उनका परिवेश होता है। यह यथार्थ है, इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता, परन्तु यथार्थ की रूप-प्रस्तुति में भाषा-संस्कार-व्युक्ति कथमपि शोभनीय नहीं है।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि पात्रों के चरित्र-चित्रण और बहुत-सी परिस्थितियों के सुन्दर चित्रण में कथोरकथन का बहुत बड़ा महत्त्व होता है। कथोरकथन से उपन्यास में नाटक के अनुशासन और वस्तुनिष्ठता के साथ प्रभावशाली ढंग से आ जाते हैं। कथोरकथन में लेखक को अपने कीर्तन का पूरा-पूरा परिचय देना पड़ता है और बहुत अधिक धैर्य-रखना पड़ता है, तभी उसकी रचना में स्पष्टता और स्वाभाविकता आ पाती है। कथोरकथन को किसी विचार की अभिव्यक्ति का वाहन विचार ही के लिए नहीं होना चाहिए। विचार वहीं तक दाख है, जहाँ तक वे उन पात्रों पर प्रकाश डालते हैं, जो उन्हें अभिव्यक्त करते हैं। कथोरकथन के लिए उपन्यास के अन्य तत्वों की अपेक्षा अधिक कला आवश्यक होती है, क्योंकि वास्तविक न होते हुए भी उन्हें वास्तविक

सामाजिक, सांस्कृतिक चेतना, पुरानी परम्पराओं का ध्विजमण्डल कर सकता है, किन्तु ध्विजमण्डल के लिए भी उसे अपनी परिस्थितियों में जूमना पड़ना है। इस कारण निदेशात्मक रूप में ही नहीं, पर परिस्थितियों उसके निर्माण में स्थित रहती है। उन्मत्तगार जब अपने पात्रों को अपनी रचना में जीवन के विविध पक्षों को अनुभूत करने के लिए और त्रिधा-प्रतिक्रिया के लिए योजित करता है तो वह उन्हें देश-काल में सम्बद्ध स्थिति में ही दिखाना है। ऐसा होने पर ही पात्रों में मजीबना होगी और कथानक प्रवाह अविच्छिन्न बना रहेगा। इसी कारण कथानक के मात्र वास्तविक पात्र के समान देश-काल के बन्धन में रहते हैं। यदि उन्हें देश-काल के बन्धन में न दिखाया जाए तो उनका स्वरूप ही कुछ इतना रहस्यमय होगा कि पाठक कुछ भी समझ न सकेगा। आधुनिक युग में जो उपन्यास लिखे जा रहे हैं, उनमें वातावरण की प्रधानता रहती है और ऐसा होने के कारण ही ऐसे उपन्यास यथार्थ का सर्वोत्तम आभास प्रस्तुत कर पाते हैं।

आधुनिक युग में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से लक्षित हो रही है कि किसी वस्तु का प्रकृत रूप हमें क्या दिखा जाए कि एक तो उसका अत्यन्त स्पष्ट चित्र पाठक के मनः-पटल पर प्रकट हो जाए और दूसरे उसका विध्वानक प्रभाव पड़े। लेखक जिस वस्तु-विशेष को अपने पाठकों तक संप्रेषित करना चाहता है, उसका उचित रीति से संप्रेषण हो सके। ऐसा करने के लिए लेखक के लिए देश-काल की सूक्ष्मतरंग विशेषताओं का सम्यक् ज्ञान होना चाहिए। समाज, संस्कृति, धर्म, रीति-परम्परा, देश-भूषा आदि के सम्बन्ध में उसका निश्चयात्मक ज्ञान होना चाहिए, क्योंकि इन्हीं के सहारे वह अपने कथानक को खड़ा कर सकता है। इसके अतिरिक्त लेखक को भौगोलिक जानकारी भी बहुत अच्छी होनी चाहिए। किसी प्रदेश-विशेष का वर्णन करते समय लतामौ, गुन्मो, वृक्षो, फूलों, वास्तव आदि के वर्णन देश-काल के अनुकूल हो। ये देखने में सामान्य-मे लगते हैं, किन्तु रचना में इनका विशेष महत्त्व होता है। लेखक जिस यथार्थ-निर्माण के लिए इतना अधिक श्रम करता है, वह सामान्य व्युत्पत्ति से पराजयी हो जाती है।

आधुनिक सामाजिक उपन्यासों में एक विशेष प्रकार की प्रवृत्ति परिलक्षित होती है। लेखक किसी क्षेत्र-विशेष को केन्द्र में रख कर अपने कथानक का निर्माण करता है। उसका उद्देश्य होता है उस क्षेत्र के जन-जीवन की भाँकी प्रस्तुत करना, जिसे वह बदलते हुए परिवेश में अत्यन्त सूक्ष्म रूपों में प्रकट करने का प्रयास करता है। प्रेमचन्द ने भी इस प्रकार की प्रवृत्ति दिखाई दी, किन्तु उनके चित्रण में क्षेत्रीय रंग हल्के रूप में ही उभरा है, जबकि क्षेत्रीय रंग को प्राधान्य देने वाले ऐसी प्रत्येक समस्त शिल्प-विधि प्रयत्नित हैं जो क्षेत्रीय रंग को उभारने में अधिक से अधिक सफल हो। ऐसा करने के लिए उन्हें देश-काल और वातावरण को सबसे अधिक महत्त्व देना पड़ता है। वे क्षेत्र-

## देश-काल और वातावरण

उपन्यास साहित्य भी अन्य विधाओं के समान ही लेखक के कल्पना-स्फाट के फलस्वरूप ही अपना रूप-आकार प्राप्त करता है। काव्यमय होते हुए भी वह सत्य का भाग्य प्रस्तुत करता है अथवा यद् भी कह सकें हैं कि सत्य या मर्याद की प्रति उत्पन्न करता है। सत्य न होते हुए भी सत्य जैसा प्रतीत हो, ऐसा करना रचनाकार के लिए आवश्यक होता है। इस कार्य में उसे जिन सीमा तक सफलता प्राप्त होती है, उसी सीमा तक उसकी रचना भी सफल गिटी होती है। इसके लिए वह अपने विविध कलात्मक साधनों का उपयोग करता है, उनमें देश-काल और वातावरण की निर्मिति का भी अपना विशेष महत्त्व होता है।

लेखक जो रचना प्रस्तुत करता है, उसका सम्बन्ध किसी न किसी स्थान-विशेष से होता है। केवल घटना प्रधान उपन्यास ऐसे हो सकते हैं जो देश या स्थान की विशिष्ट बातों के उल्लेख के बिना घटना-क्रम के विकास को दिखा सकें, मर्याद के स्वरूप की रक्षा के लिए उनके लिए भी यह आवश्यक होता है कि वे स्थानिक विशेषताओं को समेट कर लें। देश या स्थान में राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक परिस्थितियों और परम्पराओं आदि को ग्रहण किया जाता है, किन्तु ये सारी स्थितियाँ सर्वदा एक समान नहीं होतीं, बरन् निरन्तर परिवर्तनशील रहती हैं। इस कारण देश के साथ काल सम्बद्ध रहता है और दोनों के आधार पर ही राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक आदि विशेषताओं का बर्कन उपन्यास में होता है। उपन्यासकार का उद्देश्य प्रधानतः प्रभाव-निर्मिति है और प्रभाव-निर्मिति के लिए देश-काल का चित्रण आवश्यक होता है। कोई भी पात्र अपने परिवेश में जीता है। परिवेश से विच्छिन्न परिस्थिति में उसका चरित्रांकन भ्रष्ट कठिन होता है। कोई व्यक्ति कितना ही महान् क्यों न हो, किन्तु उसे अपने परिवेश से विलग करके नहीं देखा जा सकता। वह वस्तुतः अपने परिवेश से विकसित होता है। जीवन के प्रति उसका जो दृष्टिकोण बनता है, उसके लिए कुछ सीमा तक उसका परिवेश उत्तरदायी होता है। वह अपनी

—काली ने दुर्जन की हत-जकार की टीवी का अपना कुछ चित्र टीवी का प्रयोग किया है ।

ऐतिहासिक उपन्यासकार इतिहासकार नहीं होता, किन्तु इतिहास और पुरातन के कुछ तथ्यों को सामाजिक परिस्थान प्रदान करने वाला ऐतिहासिक दृष्टि-मन्त्र प्रदान होता है । कुछ रचनाकार ऐसे भी हो सकते हैं जो स्वयं अपने गहरा में प्राचीन इतिहास के छ प्रमाणानुसार प्रकट की धारणा भी करते हैं और उन ऐतिहासिक तथ्यों को सामाजिक रूप प्रदान कर माहिद्वय का उदाहरण भी बनाते हैं । ऐसे लेखकों में श्री जयदेव प्रसाद अग्रवाल हैं । उनकी शोधों में इतिहासकारों को भी दृष्टि प्रदान की है ।

ऐतिहासिक उपन्यास-लेखन में रचना-शक्ति का सबसे अधिक उपयोग करना पड़ता है । लेखक को अपनी रचना की धारों में प्रयोग के माध्यम से साधारण जिन को प्राचीनता के ही रूप में देना पड़ता है । जिन किसी वस्तु, हरण, घटना, क्रिया-धारा, सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, सांस्कृतिक आदि की उसे वर्णन करनी होती है, उसे ऐतिहासिक परिदृश्य में, तत्कालीन परिवेश में ही देना पड़ता है । बहुत सख्त होकर उसे पद-विशेष करना पड़ता है । उसके सामने पद-पद पर खड़े हैं, खरा-मा पूरा कि उनकी मारी योजना मिट्टी में गिर गई । जिन व्यापक धरातल पर उसे वातावरण का निर्माण करना पड़ता है, उसे वही समझ सकता है । पुरातन को अपनी मूल्य दृष्टि में पकड़कर उसे वह सामान देना पड़ता है कि सब पुराता ही है, बिना काल-वृद्ध का चित्र है । इस कारण ऐतिहासिक उपन्यास लेखक को विशेष रूप से कौशल-मन्त्र होना चाहिए, अन्यथा जिन उद्देश्य से परिचालित होकर वह सर्जना करता है, उसका वह उद्देश्य पूरा न हो सकेगा ।

ऐतिहासिक उपन्यास में यदि देश-काल का अतिक्रमण कर किसी स्थायी और सार्वभौमिक तथ्य की खोज का प्रयत्न हुआ तो उपन्यास की प्रभावशक्ति में व्यापक उत्थित हो जाएगा । कुशल रचनाकार देश-काल को परिवर्तित हो में स्थायी तथा सार्वभौमिक तथ्यों की व्याख्या कर सकता है । ऐतिहासिक उपन्यास में देश-काल का सामान देने के लिए वस्तुओं आदि के नामों को युग-विशेष में प्रचलित नाम देने से प्रभाव और प्रख्या पड़ता है और परिस्थिति के वार्थ का बोध होता है । वस्तुओं के ही नाम नहीं, वरन् व्यक्तियों के नाम भी काल-विशेष के नामों से मेल खाने चाहिए । दैनन्दिन जीवन के व्यवहार में वार्तालाप का रूप भी तत्कालीन परिवेश के अनुकूल होना चाहिए ।

ऐतिहासिक उपन्यास में वातावरण के निर्माण के लिए भाषा का भी विशेष



विशेष के जन-जीवन की साधारण से साधारण और सूक्ष्म से सूक्ष्म सत्य को कुशलता से संकित करने का प्रयत्न करते हैं। उनकी निरीक्षण-शक्ति जितनी प्रबल होती है और शोध-विशेष के जीवन का जितना व्यापक ज्ञान होता है, उनकी रचना उनी अनुसृत में सफल सिद्ध होती है। 'रेणु' जैसे उपन्यासकार को इसी कारण इतनी अधिक सफलता प्राप्त हुई है। आधुनिक उपन्यास का ज्ञानान्यास ही इस आधार पर होता है, किन्तु सामाजिक उपन्यास में यह गौण सत्य होते हुए भी अत्यन्त महत्वपूर्ण होता है। लेखक समाज के जिस स्तर की लेखक चेतना है, उसके सम्बन्ध में उसकी जानकारी पघैल होनी चाहिए। निम्नवित्तीय वर्ग, मध्यवित्तीय वर्ग, उच्चमध्य-वित्तीय वर्ग, उच्च वर्ग सब की अपनी अपनी विशेषताएँ हैं, अपनी-अपनी जीवन-दृष्टियाँ हैं। उन सब का प्रभावशाली धक्का उनकी अपनी पृष्ठभूमि में ही हो सकेगा। प्रेमचन्द ने प्रायः समस्त वर्गों को अपने उपन्यास का विषय बनाया है, किन्तु कोई भी वर्ग अस्वाभाविक नहीं प्रतीत होता। मध्य वित्तीय समाज की सामाजिक, सांस्कृतिक और धार्मिक पृष्ठभूमि जैनेन्द्र कुमार ने अत्यन्त मार्मिक रूप में प्रकट की है। वस्तुतः उपन्यास की प्रभावशालिता को ध्येय बनाए रखने के लिए और अपने चित्रण-वर्णन को निर्दोष रखने के लिए लेखक के लिए यह आवश्यक रहता है कि वह अपनी भाँखें खुली रखे और जिस समाज-विशेष का वह चित्रण कर रहा है, उसके प्रत्येक स्पन्दन और प्रत्येक क्रिया-अपघार को इस रूप में निरीक्षित करे कि वह सब उसकी रचना-शायरी होकर उसके प्रति-पादन सक्षम और सजीव बना सके।

ऐतिहासिक उपन्यास की रचना में रचनाकार को आधुनिक उपन्यास के समान ही या उससे कुछ अधिक देश-काल और वातावरण की निमित्त के लिए सजग रहना पड़ता है। कुछ लोग ऐसा मानते हैं कि ऐतिहासिक उपन्यास लिखना सरल होता है, किन्तु वस्तुतः ऐसा होता नहीं। कथानक का ज्ञात होना अपने आप में सब कुछ नहीं है। ऐतिहासिक वातावरण का निर्माण करना विशेष जटिल होता है। उसे ऐसे सजीव वातावरण का निर्माण करना पड़ता है कि पाठक की धारम्भ से ही यह अनुभव होने लगता है कि वह अपने युग से दूर किन्हीं भूतकालीन परिस्थितियों में पहुँच गया है। कुछ ऐतिहासिक उपन्यासकार ऐतिहासिक पृष्ठभूमि को और अधिक मार्मिक ढंग से प्रस्तुत करने के लिए ऐसी भूमिका की योजना करते हैं, जिसे पढ़कर पाठक कुछ ऐसी स्थिति में आ जाएँ कि लेखक स्वयं अपनी उद्भावित वस्तु नहीं प्रस्तुत कर रहा है, पूर्वकाल के किसी प्रामाणिक कथ्य को किंचित परिवर्तन के साथ अपने शब्दों में संकित कर रहा है। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने अपने उपन्यास 'बालमन्द की आत्मकथा' और 'बाह्यजनेस' में इसी प्रणाली का अनुसरण किया है। कुछ अन्य

## शैली

प्रत्येक प्रकार की रचना प्रधान रचना में शैली का विशेष महत्त्व होता है।

मूलतः शैली ही एक ऐसा मूल है जो रचनाकार के वैशिष्ट्य का उद्घोष करता है। विषय-वस्तु को जिन प्रभावों में तथा जिन मापनों से प्रस्तुत करने का प्रयत्न होता है, उन सब का समन्वय शैली स्तर में हो जाता है। भारतीय गद्य-शास्त्र में इसे ही शैली कहते हैं। बामन की दृष्टि में वैशिष्ट्य पद-रचना ही शैली है। बामन की शैली की ही आत्मदर्पण में संघटना का नाम दिया है। उनके अनुसार संघटना तीन प्रकार की होती है—समान-रहित, सप्रसन्न समान में भूयिष्ठ तथा दीर्घ समान युक्त। ये तीनों बामन की क्रमशः वैदिकी, पांचवी और गौडिय शैलियाँ ही हैं। आत्मदर्पण में संघटना और गुणों को अन्वेषणाश्रित विद्वत् किया है, किन्तु गुण को आधार माना है और संघटना को आधेय। संघटना गुणों का आश्रय ग्रहण कर रस की अभिव्यक्ति करती है।<sup>१</sup> संघटना के तीनों रूपों में समान रहित संघटना उपमास के लिए उपयुक्त होती है और यह प्रमाद गुण सम्पन्न होती है। प्रमाद गुण में समस्त रसों के प्रति समर्पकत्व गुण होता है और इसकी क्रिया सर्वमाधारण होती है। प्रमाद का अर्थ है शब्द और अर्थ की रचरचना। यह एक ऐसा गुण है जो सर्वमाधारण रूप में सभी रचनाओं में हो सकता है। यह गुण अल्प गुणों की तुलना में अधिक प्रभावशाली होता है और पाठकों पर इसका प्रभाव उसी रूप में रहता है, जिस रूप में सूधी लकड़ी पर अग्नि का होता है।<sup>२</sup> शैली मूलतः व्यक्ति-आश्रित होती है। प्रत्येक लेखक अपनी शैली का निर्माण स्वयं करता है। शैली ही ऐसा सम्बन्ध है, जिससे लेखक के व्यक्तित्व की झलक मिलती है। विषय-वस्तु आदि की मौलिकता तो महत्त्वपूर्ण होती है, किन्तु सबसे महत्त्वपूर्ण बात है शैली की मौलिकता। वस्तुतः रचना की मौलिकता का बहुत कुछ शैली पर निर्भर करता है।

१. इन्द्रयात्रालोक, ३, ५—६।

२. इन्द्रयात्रालोक, २, १०।

बढ़ी देगी, बड़ी कोई न कोई हास-विषाद है, बढ़ी देगी, बड़ी धार्मिक के बिगो या  
 का धर्म है तो स्वयं में एक प्रकार की एकता या जाति है और जो हास-विषाद  
 बाला को धीरे-धीरे अपने के अंदर में बिगाड़ जाता है, वह भी अपने प्रयोग को  
 बिगाड़ कर जाता है।

य-पदे-नदे रन्ध्रकोऽन्तः का माहात्म्य मे हो । भावग्रन्थानुसार भाषा का रूप परिवर्तित हो गया है, किन्तु प्रत्येक अवस्था में उसकी प्रवाहमानता अपेक्षणीय होती है । कविता की भाषा में समान अन्वयारम्भी भाषा उपन्यास के लिए बाधित होती है और इसी प्रकार कहानी की दृढ़ादो नदी के समान शिथिलामिनी भाषा भी उपन्यास की प्रगति के अनुकूल नहीं रहती । उपन्यास की भाषा समस्त भूमि में प्रवहमान स्रित् की उस धारा के समान होती है जो सुदूरवर्ती धरने दोनों बीचों बीचों को स्पष्टित करती, धरने भाग में हूरी, पूरी गरिमा के साथ स्रित गति में धागे बढती है जो ऐसी प्रतीत होती है मानो कोई कुल-मन्त्रता है, जिसे धरने सुहाय का गर्व है और जिसे धरने मर्यादा का भाव है । उपन्यास-लेखक समस्त धरती दृष्टि डालकर धागे बढ सकता है, इस कारण आवेगमयी भाषा उसके लिए उपादेय मिट्ट नहीं हो सकती । कहीं-कहीं भाषा का भावमय प्रयोग वह कर सकता है, किन्तु सर्वत्र नहीं । वैचारिक चरानल को स्पष्ट करने वाली भाषा व्यावहारिक अधिक होती है और व्यावहारिक भाषा में प्राण फूँक कर, उसकी आंतर छवि को प्रकाशित करते हुए, उसे ऐसी कुशलता से प्रयुक्त करना कि वह पूर्णतया नवता धारण कर ले, यह कुशल चीलीवार और भाषा-प्रयोक्ता का सर्वश्रेष्ठ गुण है । जाने-पहचाने शब्द ही ऐसे प्रतीत हों मानो अभी-अभी टकसान से निकल कर आए हैं । जो लेखक ऐसा कर सके वह उपन्यास-लेखन में अपनी चीली के कारण अविस्मरणीय रहेगा ।

सामान्यतः उपन्यास-रचना में भाषा का बार-बार रूप में प्रयोग होता है । वे बार रूप हैं स्थिर, गतिशील, अलङ्कृत और काव्यात्मक । स्थिर भाषा भाषा के सामान्य प्रयोग के कारण कही जानी है । जिस प्रकार इतिहास-लेखक का दार्शनिक तथ्य-निरूपण के लिए भाषा का प्रयोग करता है, उसी प्रकार स्थिर भाषा का उपन्यासकार भी । भाषा का तथ्य-निरूपक रूप साहित्य के लिए विशेष महत्त्वपूर्ण मिट्ट नहीं होता, उनका अभि-व्यक्त रूप ही स्वाभ्य मिट्ट होता है । इसी कारण स्थिर भाषा का प्रयोग साहित्यिक रचनाओं में समाहित नहीं हो पाता । उपन्यास-रचना में गतिशील भाषा सर्वाधिक उपयुक्त मिट्ट होती है । पात्रों की मनःस्थिति, परिवेश आदि के आधार पर ही भाषा का रूप-निर्माण होना चाहिए । आद्यन्त भाषा का एक ही रूप एकरमता उत्पन्न कर देता है । मूल साहित्यकार की भाषा शरारतमय होनी ही है, क्योंकि समस्त परिस्थितियों को देखते हुए वह अपनी भाषा का रूप-निर्माण करता है और उनका मूल उद्देश्य रहता है अभिव्यञ्जन । अभिव्यञ्जन जिस किमी भी रूप में सुन्दर रीति में सम्पादित हो सके, उसे वह अपना लेता है । गतिशील भाषा में स्थिर, अलङ्कृत और काव्यात्मक सभी रूप सन्नि-विष्ट हो जाते हैं । विरोधता केवल धरती रहती है कि उक्त सभी रूप परिस्थिति के अनुकूल व्यवहार में आते हैं और कहीं भी उनका आतिशय्य दृष्टिगत नहीं होता । अलङ्कृत भाषा में एक प्रकार की मरता आ जाती है और भाषा का सहज प्रवाह

एक ही विषय पर दो या अधिक लेख लिखें, प्रत्येक अपनी अभिव्यक्ति की विविधता के कारण दूसरे से भिन्न होगा। इसीलिए दोरी ही व्यक्ति है, बहुत अधिक मौक्तिक प्रतीत होता है। दोरी को हम प्रकारान्तर से अभिव्यक्त-नीति कह सकते हैं। सत्यतः दोरी और विषय-वस्तु को एक-दूसरे से गूढ़ नहीं किया जा सकता। दोनों एक-दूसरे में घुले-मिले रहते हैं। जैसा विषय होगा, उसका जो उसी के अनुरूप दोरी अपनाती पहली और यदि वह उस प्रकार की दोरी न अपना सके तो उसका विषय सड़ाटा जाएगा। कुछ लोग दोरी को गुण के रूप में स्वीकार करते हैं। अच्छे लेखक अच्छे दोरीकार होते हैं। इससे तो यह भाषा भी ग्रहण किया जा सकता है कि जो अच्छे लेखक नहीं होते, उनमें दोरी का अभाव रहता है। वर्नाई शॉ के अनुसार पूर्ण अभिव्यक्ति ही दोरी का अर्थ और इति है। वस्तुतः लेखक अपने जिस विषय की प्रस्तुति करना चाहता है, उसकी प्रभावमयी अभिव्यक्तता के निर्मित वह जिसने प्रकार की प्रणालियों का उपयोग करता है, वे सब दोरी के अन्तर्गत आती हैं। जो लेखक जितनी कुशलता और सुन्दरता से यह काम सम्पन्न कर पाता है, वह उतना ही सफल दोरीकार माना जाता है।

सारा काव्य-व्यापार शब्द-वर्ण का व्यापार है। लेखक की क्षमता पर ही यह निर्भर करता है कि वह साहित्यार्णव में दुबकी सपा कर शब्दों को खोज कर बाहर निकाले और उन्हें अपनी प्रतिभा की सराह पर चढ़ा कर उत्तीर्ण मणि का रूप प्रदान करे। जाने-पहचाने और निरुपेक्ष प्रयोग में आने वाले शब्दों से वह नव जीवन और नवविच्छिन्न भर सकता है। अच्छे लेखक का अच्छा शब्द-पारखी होना नितांत अपेक्षणीय होता है। कवि की तुलना में उपन्यासकार का क्षेत्र विस्तार होता है और उसका दायित्व गूढ़-गंभीर होता है। वह जिस विधा को लेकर चलता है, वह विधा अपने आप में व्यापक होती है और उसका प्रसार एक बहुत बड़े जन-समुदाय में होता है। अतः उपन्यास सामान्य जन के निकट भी पहुँचने का अच्छा साधन होता है। इस कारण उपन्यास की भाषा का रूप कुछ भिन्न प्रकार का होना चाहिए, परन्तु सभी प्रकार के उपन्यासों के लिए ऐसा नहीं कहा जा सकता। लेखक को उपन्यास की विषय-वस्तु को ध्यान में रख कर भाषा का प्रयोग करना चाहिए। यदि लेखक सचमुच भाषा का सफल प्रयोक्ता है तो वह विषय-वस्तु, स्थिति, मौक्तिक आदि को ध्यान में रख कर भाषा का प्रयोग कर सकता है और अपेक्षित प्रभाव का निर्माण कर सकता है।

जैसा कि हम पहले कह आए हैं कि उपन्यास की भाषा प्रमात्र गुण सम्पन्न होनी चाहिए। इस कथन से द्वारा गही भाषण है कि उपन्यास की भाषा स्वच्छ और मध्य होनी चाहिए। उसमें दुरुहता और दुर्विषयता नहीं होनी चाहिए, अन्वया उगका प्रवाह बिच्छिन्न हो जाएगा। उपन्यास-पाठक से लेखक की यह अपेक्षा नहीं होनी चाहिए कि



उपलब्ध हो जाता है। कहीं कहीं ऐसी स्थिति का उल्लेख करना पड़ा नहीं है, किन्तु मनुष्य-जाति के अनेक ही भागों का अनुभव जो अत्यन्त ही बुरा होता है। कदाचित् मनुष्य के विनाश-प्रलय तक जाने की भी आशा नहीं की जा सकती है। अतः यह माना जा सकता है कि मनुष्य-जाति का अन्त ही है। मनुष्य-जाति का अन्त ही है, किन्तु मनुष्य में सर्वत्र अन्त का ऐसा का होना कदाचित् के विचार में गहरा नहीं होगा। मनुष्य का अन्त ही है, किन्तु मनुष्य में सर्वत्र अन्त का होना कदाचित् के विचार में गहरा नहीं होगा। मनुष्य का अन्त ही है, किन्तु मनुष्य में सर्वत्र अन्त का होना कदाचित् के विचार में गहरा नहीं होगा। मनुष्य का अन्त ही है, किन्तु मनुष्य में सर्वत्र अन्त का होना कदाचित् के विचार में गहरा नहीं होगा।

उपलब्ध हो जाता है। कहीं कहीं ऐसी स्थिति का उल्लेख करना पड़ा नहीं है, किन्तु मनुष्य-जाति के अनेक ही भागों का अनुभव जो अत्यन्त ही बुरा होता है। कदाचित् मनुष्य के विनाश-प्रलय तक जाने की भी आशा नहीं की जा सकती है। अतः यह माना जा सकता है कि मनुष्य-जाति का अन्त ही है। मनुष्य-जाति का अन्त ही है, किन्तु मनुष्य में सर्वत्र अन्त का होना कदाचित् के विचार में गहरा नहीं होगा। मनुष्य का अन्त ही है, किन्तु मनुष्य में सर्वत्र अन्त का होना कदाचित् के विचार में गहरा नहीं होगा। मनुष्य का अन्त ही है, किन्तु मनुष्य में सर्वत्र अन्त का होना कदाचित् के विचार में गहरा नहीं होगा।

उपलब्ध हो जाता है। कहीं कहीं ऐसी स्थिति का उल्लेख करना पड़ा नहीं है, किन्तु मनुष्य-जाति के अनेक ही भागों का अनुभव जो अत्यन्त ही बुरा होता है। कदाचित् मनुष्य के विनाश-प्रलय तक जाने की भी आशा नहीं की जा सकती है। अतः यह माना जा सकता है कि मनुष्य-जाति का अन्त ही है। मनुष्य-जाति का अन्त ही है, किन्तु मनुष्य में सर्वत्र अन्त का होना कदाचित् के विचार में गहरा नहीं होगा। मनुष्य का अन्त ही है, किन्तु मनुष्य में सर्वत्र अन्त का होना कदाचित् के विचार में गहरा नहीं होगा।

(१) शब्द-प्रयोग—शब्द ही अभिव्यक्ति के साधन हैं। शब्द को शब्द की प्रकृति, उसकी भान्तर छटा और उसके विविध अर्थों का अन्तर्ज्ञान होना चाहिए। साथ ही उसे यह भी जानना चाहिए कि किस समय किस रूप में उसका प्रयोग होना चाहिए। अनेकानेक शब्दों के प्रयोग के समय उसे भाव-अर्थों की ओर विशेष ध्यान





(१) मिथि। रोनी।

(१) कथारमक रोनी या ऐतिहासिक रोनी—विश्व के अधिकांश उपन्यास कथारमक रोनी में लिखे गए हैं। इन रोनी में लेखक अपने पात्रों को प्रत्यक्ष रूप में प्रस्तुत करता है और उनका वर्णन करता जाता है। जहाँ जिस रूप में वह आवश्यक समझता है, अपनी धोर से टिप्पणी देता जाता है। यह तटस्थ भाव से अपनी रचना में वर्तन रहता है और अपने पात्र के विकास को देखता रहता है। इस प्रकार की रोनी सर्वज्ञता की दृष्टि अपनाकर चलना पड़ता है। लेखक को अपनी विवृति इस रूप में प्रस्तुत करनी पड़ती है कि उसके पाठकों को यह बोध हो जाए कि वह जिन पात्रों को वर्णन कर रहा है, उनके सम्बन्ध में सब कुछ जानता है। यह बात दूसरी है कि वह सब कुछ कह देना नहीं चाहता। इस रोनी से पात्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण का प्रत्यक्ष अवसर मिलता है, क्योंकि लेखक को अपनी धोर से बहुत कुछ कहने की गुंजाइश रहती है। इस रोनी को अपनाकर चलने वाला लेखक अपने विचारों, मान्यताओं और अपने जीवन-दर्शन को अधिक स्वतन्त्रता से प्रस्तुत कर सकता है। वैसे प्रत्यक्ष समस्त रोनी में भी यह स्वतन्त्र रहता ही है, किन्तु रोनी-विशेष के कारण उसे कुछ जगहों को स्वीकार करके चलना पड़ता है; जबकि इसमें ऐसा नहीं होता। यह कथारमक के विकास को, वातावरण की निर्मिति को, कथोपकथन की सहजता और सजीवता को, आर्थिक विकास को और अपने उद्देश्य को सरलतया इस रोनी के माध्यम से प्रत्यक्ष अवसर और विश्वसनीय रूप प्रदान कर सकता है। इस रोनी में लेखक उन समस्त बातों को बताता चलता है, जिनका बताना वह कहानी को समझने और पात्रों के विकास के लिए आवश्यक समझता है। वह अपने पात्रों के संवेग, उनकी मनोवृत्ति आदि की विवृति उपन्यास के भीतर से प्रस्तुत कर सकता है। सर्वज्ञता की दृष्टि से लिया गया उपन्यास बोझिल, अति विस्तीर्ण और प्रस्तुत हो जाता है। इस प्रकार की उपन्यास-रचना में तौलस्तोंक को अच्छी सफलता मिली है। किन्तु उनकी रचनाओं में भी उक्त दोष मिलते हैं। इस प्रकार की रचना में लेखक को अपने पात्रों के भीतर प्रवेश करना पड़ता है, उनके भावों को अनुभूत करता पड़ता है, उनके विचारों को विचारना पड़ता है; किन्तु उसकी भी अपनी सीमाएँ हैं। वह इस प्रकार की रचना में वहीं तक अच्छी तरह सफल हो सकता है, जहाँ तक उसके द्वारा निर्मित पात्र और उनमें कुछ सादृश्य है; किन्तु जब इस प्रकार का सादृश्य नहीं रहता तो ऐसी स्थिति में वह अपने पात्र को बाहर से ही देख पाता है और इसका परिणाम यह होता है कि स्थाभाविकता नहीं या पाती जो पाठकों का विश्वास अहित हो ध्यान में रखकर हेनरी जेम्स ने सर्वज्ञता की - - - कर इस रोनी को अधिक व्यावहारिक बनाने का -

दृष्टा, उम्मीद भी मनोविज्ञान के क्षेत्र में नहीं है। यहाँ, कुछ पञ्चांगिक चीजों का उद्देश्य सिद्ध नहीं हो सकता।

**हैनरिच की शैली (हायरी शैली)**—हैनरिच की शैली भी सामान्यतः सामक चीजों का ही एक रूप है। प्रभाव-सृष्टि की दृष्टि में इसका भी अर्थ महत्त्व है। हायरी निगने वातावरण शायद ही उन भावों वातों को नियंत्रित करने में सक्षम है, जिसका किसी न किसी रूप में प्रभाव उम्मीद मन पर पड़ता है। वह अपनी बहुत भारी दुर्बलताएँ, अपने मन्द-विकृत और अपनी भावी योजनाएँ, जिन्हें वह साधारण रूप में किसी के सामने व्यक्त नहीं कर सकता, महत्त्व रूप में हायरी में अभिव्यक्त कर देता है। इसका ही नहीं, बल्कि अपने जीवन के बहुत भारी गुण, रहस्यमय गति को भी वह अपनी हायरी में अभिव्यक्त कर सकता है। इन कारणों हायरी शैली वास्तव में पितृ और मनोविश्लेषण में बहुत अधिक सहायक सिद्ध हो सकती है। सांख्यिक रूप में हायरी शैली का प्रयोग करना प्रभावशाली सिद्ध होता है, किन्तु समय उपन्यास की इस शैली में रचना करना एक अत्यन्त जटिल प्रक्रिया है। यह बात दूसरी है कि कुशल बनाकर इन शैली में भी कुछ और पूर्ण रचना कर सकता है।

**सांख्यिक शैली**—सामान्यतः यह दो रूप में प्रयुक्त होती है—सामान्यतः रूप में और सांख्यिक-विधान की शैली के रूप में। सामान्यतः शैली का प्रयोग भी सांख्यिक रूप में ही होता है। गारा उपन्यास इन शैली में नहीं लिखा जा सकता और सांख्यिक विधान भी उपन्यास में कहीं-कहीं प्रयुक्त होता है। वस्तुतः ऐतिहासिक शैली ही में इसका भी अन्तर्भाव हो जाता है।

**मिश्रित शैली**—सामान्यतः दो मुख्य शैलियाँ ही प्रयोग में आती हैं। वे हैं ऐतिहासिक शैली और सामान्यतः सामक शैली। इन दोनों शैलियों को और अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए और रचना-प्रविधि की और अधिक आकर्षक बनाने के लिए इनमें अन्य शैलियों को भी मिश्रित कर दिया जाता है। सामान्यतः सामक शैली में पञ्चांगिक और हायरी शैली का मिश्रण कथा-प्रकार की गति दे सकता है, पात्रों के चरित्र पर बहुत।

प्रकाश बन सकता है और इनके माध्यम से लेखक को बहुत कुछ कहने का प्राप्त हो जाता है। इसी प्रकार ऐतिहासिक शैली में अनेक शैलियों को मिश्रित कर लेखक अपने रचना-विधान को आकर्षक और प्रभावशाली बना सकता है।

इन शैलियों के अतिरिक्त और भी शैलियाँ सुविधानुसार प्रयुक्त की जा सकती हैं। लेखक को केवल इतना ध्यान रखना चाहिए कि वह शैलीकार ही नहीं है, प्रयुक्त वह उपन्यासकार है। कहीं ऐसा न हो कि शैली के पीछे उसकी मूल विषय-वस्तु निरस्त हो जाए।

तो प्रच्छा हो। सेलक ऐसी स्थिति में रहता है कि अन्य पात्रों के साथ उनका निकट सम्बन्ध रहता है। इस स्थिति में वह औपन्यासिक क्रिया का कर्ता न होकर द्रष्टा-भाव रहता है। यह पाठकों को अपने विश्वास में ले लेता है और वह जो कुछ जानता है उसे पाठकों तक पहुँचा देता है। इस प्रकार की शैली से सेलक कथा-वस्तु की सत्याभावता सफलतापूर्वक प्रतिपादित कर सकता है और पाठकों को अधिक मात्रा में प्रभावित कर सकता है।

**पत्रात्मक शैली**—उपन्यास-लेखन में पत्रात्मक शैली भी अपनाई जाती है, किन्तु सामान्यतः आंशिक रूप में ही। बहुत कम उपन्यास ऐसे हैं जो आद्यन्त पत्रात्मक शैली में लिखे गये हैं। पत्रात्मक शैली में भी आत्मनेपद का ही प्रयोग होता है। पत्र पात्रों के चरित्र पर प्रकाश डालने के अच्छे साधन सिद्ध हो सकते हैं। पात्र जिन बातों को किसी कारणवश सामने नहीं कह सकते, उन्हें पत्रों में सरलता में व्यक्त कर देते हैं। मनो-विश्लेषण के लिए भी यह अच्छा साधन है। आत्मनेपद में लिखे गए पत्रों के लिखने वाले पात्र प्रत्येक हो सकते हैं। किन्तु सभी अपने-अपने विचार, भाव, दृष्टि-मार्ग आदि अपने पत्रों में प्रकट कर देते हैं। इससे प्रत्येक पात्रों की बहुत सारी विविधताएँ सामने आ जाती हैं। इस प्रकार की शैली में सबसे बड़ा लाभ यह होता है कि औपन्यासिक घटना-सूत्र के अधिक निकट प्रतीत होती है। पाठक ऐसा अनुभव कर सकते हैं कि इस प्रकार के पत्र उन व्यक्तियों के द्वारा ही लिखे गए होंगे, जिनके नाम से वे दर्शाए गए हैं और उनके (पाठक के) पास विश्वासघात के कारण पहुँच गए होंगे। इस प्रकार का सत्याभाव जो प्रतीत होता है, उसी की प्राप्ति उपन्यासकार का उद्देश्य होता है। वह यह चाहता है कि वह जो कुछ कह रहा है, उसे पाठक तयारपन घटित हुआ समझ लें, भले ही वह असम्भाव्य ही क्यों न हो। किन्तु इस प्रकार की शैली विशेषतः कुटिलपूर्ण होती है। यह कहानी कहने की अत्यन्त अटिल और उनको हुई शैली है।

छोट पत्रात्मक शैली में लिखे जाने वाले उपन्यास में वातावरण-सृष्टि एक विकट समस्या है। कुछ उपन्यास ऐसे हो सकते हैं, जिनमें वातावरण की निर्मिति महत्त्वपूर्ण न हो और कथानक का विकास पात्रों में सूचित होता रहे; किन्तु सभी प्रकार के उपन्यास इस शैली में नहीं लिखे जा सकते। पात्रों का पूर्ण विकास, घटनाओं का पूर्वीतर सम्बन्ध और पूर्ण वर्णन भी इस प्रकार की शैली में संभव नहीं है। यतः यह माना जा सकता है कि आंशिक रूप में पत्रात्मक शैली का प्रयोग औपन्यासिक प्रभाव को संबद्धित करता है, किन्तु मात्र इसी शैली का प्रयोग करना अत्यन्त दुष्कर कार्य है और लेखक को सकलता संदिग्ध बनो रहती है। जो उपन्यास इस शैली में लिखे गए हैं, वे संघटना की दृष्टि में सत्य सिद्ध नहीं हुए हैं और जिस प्रभाव-सूचन के लिए उनका निर्माण

अन्तिमो को अन्तः बह बिज्ञान और आत्मिक वैमाने पर और शीघ्रता से उन्हें पचा पाता है। यह सब उनके मानसिक बन्धनमय भावना है जो उनकी रचना-प्रक्रिया को प्रभावित करते हैं।

अन्य साहित्यकार के समान ही उन्मादकार भी जीवन की वास्तविकता और भावोचना प्रस्तुत करता है। मूलतः वह जीवन को जगत् रूप में ग्रहण करता है, उसी रूप में उसकी जीवन की व्याख्या और भावोचना होती है। वह जीवन के प्रति अपना दृष्टिकोण निश्चित कर देता है और उसी के आधार पर सारा विवेक करता है। यह कोई आश्चर्य नहीं है कि वह जैसा जीवन जीता है, वैसा ही वह विवेक भी करे। इसमें कोई संदेह नहीं कि उसकी निजी अनुभूति सर्वत्र उसकी रचना में प्रधान रहती है, किन्तु इसके अतिरिक्त उसकी अनुभूति का बहुत बड़ा भ्रम अन्तर्निहित होता है। वह जीवन और जगत् का सूक्ष्म निरीक्षण करता है। व्यक्तियों के वास्तविक जीवन तक ही सीमित न रह कर उनके अन्तर्जगत् में भी प्रवेश करने का प्रयत्न करता है और उनकी सूक्ष्म से सूक्ष्म गतिविधि का अवलोकन कर उनको आंतरिक विशेषता का समझने का प्रयत्न करता है। उसकी निरीक्षण-शक्ति का उसकी रचनाओं पर अत्यधिक प्रभाव पड़ता है। लेखक जो कुछ अनुभूत करता है, जो कुछ निरीक्षण करता है, उन सब पर गंभीरता-पूर्ण मनन-चिन्तन करता है और यही सब वे तत्त्व होते हैं जो उसके जीवन-दर्शन के निर्माण में सहायक होते हैं। उसके अन्तः संस्कार और जीवन-दर्शन के आधार पर ही उसकी रचना का उद्देश्य जाना जा सकता है। ऐसा रस उत्पन्न हो सकता है कि क्या किसी उद्देश्य-विरोध से परिचालित होकर वह अपनी रचना प्रस्तुत करता है? उद्देश्य निर्धारित करके कोई रचना नहीं लिखी जाती और यदि लिखी जाती है तो उसका केवल प्रयोगात्मक महत्त्व होता है। रचना अनिवार्यता के रूप में आती चाहिए। सभी रचना का महत्त्व हो सकता है। इसमें कोई संदेह नहीं कि अनिवार्यता-रूप में रचना की प्रकृति के पीछे लेखक का कोई न कोई उद्देश्य अवश्य होता है, किन्तु वह आरोपित न होकर रचना-प्रविधि में ही स्वाभाविक रूप में विकसित होता है अलग करके नहीं देता जा सकता, वरन् समग्र रचना में वह आद्यन्त अनुस्यूत है। जीवन और जगत् को देखने के अनेक दृष्टिकोण हो सकते हैं जो अनेक के रूप में देखे जाते हैं। आदर्शवाद, आदर्शोन्मुख पदार्थवाद, पदार्थवाद, अनिश्चय प्रकृतिवाद आदि के पीछे लेखक की दृष्टि का ही महत्त्व है। समस्त वादों के मुख्यतः दो ही महत्त्वपूर्ण बातें होती हैं : यह जीवन की किस रूप में देखना है किम रूप में चित्रित करना चाहता है। आदर्श जीवन के मूल्य को स्वीकार कर

१. विशेष रूप से दृष्ट्य प्रस्तुत लेखक के अर्थ 'आधारशीलता : एक मात्र अध्ययन' का अर्थही प्रथम।

भी अच्छा हो। लेकिन ऐसी स्थिति में रहता है कि अन्य पात्र सम्बन्ध रहता है। इस स्थिति में वह औपन्यासिक श्रिया का क रहता है। वह पाठकों को अपने विरवाम में ले लेता है और वह पाठकों तक पहुँचा देता है। इस प्रकार की चीज़ों से लेखक कथा-सफनतापूर्वक प्रतिपादित कर सकता है और पाठकों को अधिक मा सकता है।

**पत्रात्मक शैली—**उपन्यास-लेखन में पत्रात्मक शैली भी अत्यन्त सामान्यतः आसिक रूप में ही। बहुत कम उपन्यास ऐसे हैं जो आदन्त में लिखे गये हैं। पत्रात्मक शैली में भी आत्मनेपद का ही प्रयोग होता है। चरित्र पर प्रकाश डालने के अच्छे माध्यम सिद्ध हो सकते हैं। पात्र-विन बात-कारणावस्था सामने नहीं कह सकते, उन्हें पत्रों में मरलता में व्यक्त कर देते हैं। विस्तेषण के लिए भी यह अच्छा साधन है। आत्मनेपद में लिखे गए पत्रों के वाले पात्र अनेक हो सकते हैं। किन्तु सभी अपने-अपने विचार, भाव, शक्ति-आदि अपने पत्रों में प्रकट कर देते हैं। इससे अनेक पात्रों की बहुत सारी विविध सामने आ जाती है। इस प्रकार की शैली में सबसे बड़ा लाभ यह होता है। औपन्यासिक पटना मध्य के अधिक निकट प्रतीत होती है। पाठक ऐसा अनुभव कर सकते हैं कि इस प्रकार के पत्र उन व्यक्तियों के द्वारा ही लिखे गए होंगे, विशेषतः वे दर्शाए गए हैं और उनके (पाठक के) पास विश्वासपात्र के कारण पहुँच जाते हैं। इस प्रकार का सव्याभास जो प्रतीत होता है, उसी की प्राप्ति उपन्यासकार का उद्देश्य होता है। वह यह चाहता है कि वह जो कुछ कह रहा है, उसे पाठक तत्पक्ष पटित हुआ समझ लें, भले ही वह असमाध्य ही क्यों न हो। किन्तु इस प्रकार की शैली विशेषतः कृत्रिम होती है। यह कहानी कहने की अत्यन्त अटिन और उतकी हुई शैली है।

दृष्ट पत्रात्मक शैली में लिखे जाने वाले उपन्यास में वातावरण-सृष्टि एक विश्व समझा है। दृष्ट उपन्यास ऐसा हो सकते हैं, जिनमें वातावरण की विविधता हो और कथा-रस का विकास पत्रों में सुविध होता रहे, किन्तु इस शैली में नहीं लिखे जा सकते। पात्रों का पूर्ण विकास और पूर्ण वर्णन भी इस प्रकार की शैली में सम्भव है कि आसिक रूप में पत्रात्मक शैली का प्रयोग है, किन्तु मात्र इसी शैली का प्रयोग मात्र ही नहीं रहती। शैली में मात्र यह सिद्ध नहीं



## उद्देश्य

उपन्यास-रचना का उद्देश्य क्या हो सकता है ? क्या इसके साथ यह प्रश्न भी उभर कर नहीं आता कि साहित्य-रचना का उद्देश्य क्या है ? यह एक ऐसा प्रश्न है, जिस पर बहुत सारी चर्चा हो चुकी है । अनेक युगों से चर्चा चली आ रही है और आज भी यह क्रम जारी है । कोई कविता क्यों लिखता है ? इस प्रश्न का उत्तर हम प्रतिप्रश्न से दिया जा सकता है कि पक्षी क्यों गाता है ? गाना पक्षी का स्वभाव है और कविता लिखना कवि का स्वभाव है । किन्तु वह क्यों लिखता है ? उसकी जो अनुभूति है, जो उद्गम भाव है, उसे वह चाह कर भी प्रतिबद्ध नहीं कर पाता । उसकी रचना-प्रक्रिया इस रूप में उसे जकड़ लेती है कि यदि वह स्वतः न भी लिखना चाहे तो भी रचना-प्रक्रिया उसे लिखने के लिए बाध्य कर देगी । प्रत्येक कलाकार के साथ ऐसा ही होता है और उपन्यासकार भी कलाकार होने के कारण इसी प्रक्रिया का भागी होता है ।

उपन्यासकार भी अन्य कलाकारों के समान ही सचेतनशून्य और प्रतिज्ञा-सम्पन्न होता है । वह जिस परिवेश में विकसित होता है, उससे यथेष्ट मात्रा में प्रभावित होता है । वह अपने आस-पास जो कुछ देखता है, सुनता है और स्वयं अपने जीवन में जो कुछ भोगता और सहन करता है, वह सब उसकी अनुभूति का तत्त्व बन जाते हैं । जीवन के प्रति भी उसका जो दृष्टिकोण निर्मित होता है, उसका बहुत बड़ा आधार उसकी जीवनानुभूतियों का होता है, जिन्हें वह अपने परिवेश एवं अपने अध्ययन से विकसित कर पाता है । जीवन के प्रति प्रत्येक व्यक्ति का अपना दृष्टिकोण होता है या हो सकता है और प्रत्येक व्यक्ति का दृष्टिकोण दूसरे से प्रायः भिन्न होता है । एक ही विचार-धारा रखने वाले व्यक्ति भी अपनी रुचि-अरुचि में एक दूसरे से भिन्न होते हैं । सैद्धांतिक आधार एक हो सकता है, किन्तु वैयक्तिक आधार भिन्न हो सकता है । जीवन की विभिन्न अवस्था में व्यक्ति की मानसिक और शारीरिक प्रतिक्रियाएँ कैसे होती हैं, उन्हीं पर उसके भाव-कोश, रुचि-अरुचि आदि के निर्माण होते हैं और उन्हीं के आधार पर उसकी जीवन-दृष्टि का निर्माण होता है, जिसे वह अध्ययन के आधार पर





धीरे धारणा की विषय मस्तिष्क होती है। प्रभावित करने के लिए मन्तः संपर्क त्रिजना प्रबल होगा, कला-शक्ति उतनी ही सुन्दर होगी। यदि कला की विषय-वस्तु धारण में समबल और स्वाभाविक होगी तो कला-शक्ति बहुत ही कम प्रभावोत्सादक होगी तथा प्रभाव उद्यमे किसी प्रकार की रधि न से गवेगा। मस्तिष्क के इस धतः संपर्क को इस प्रेरणा के नाम से अभिविष्ट कर गवते हैं। धातुनिक मनोविज्ञानवेत्ताओं ने इसे बलिष्ठ करने में पर्याप्त ध्यान दिया है। कुछ लोगों ने उसे अचेतन मस्तिष्क के क्रिया-रूप में गृहीत किया है। अचेतन मस्तिष्क की क्रियाएँ स्वायत्त मानो जाती हैं और उनमें परिष्करीय तथा उद्भवन की शक्तियाँ भी मानो जाती हैं। सामान्य रूप में मनोविज्ञानवेत्ता आकस्मिक प्रभाव या प्रेरणा भावों की क्रिया में रिमी आकस्मिक प्रवेग के कारण मानते हैं। इस प्रकार आकस्मिक रूप में प्रविष्ट भाव भावों की सुन्दर सहति में अति लीप्त मन्त्रिबिष्ट हो जाते हैं। रचना-प्रक्रिया में व्याप्त भावामकता का सर्व प्रथम स्थान रूप या विचार का प्रच्छन्न आदर्श रहता है। इस आदर्श का निर्माण कौन करता है और इस अस्तित्व में कौन लाता है, यह अविज्ञेय है। दूसरी अवस्था में उन चिन्तों या स्मृतियों का आकस्मिक रूप में क्रिमान्वय होता है जो प्रेरणा के क्षण तक अचेतन मस्तिष्क में प्रच्छन्नावस्था में पड़े रहने हैं। आकस्मिक चिन्तकलाकार की प्रणोदित रचि में आनोचित होता है, बरखा किया जाता है या छोड़ दिया जाता है और यदि बरखा कर लिया जाता है तो मूल परिष्कार भावामकता से यह विकसित और परिवर्तित कर लिया जाता है। यदि भावामक प्रवृत्ति एकाएक और प्रबल रूप में उद्बुद्ध कर दी जाती है तो सर्वेण की ऐसी अवस्था उत्पन्न हो जाती है कि प्रथम आकस्मिक चिन्त की चेतनावस्था में आने वाले सभी भाव और बिम्ब चेतना की तीव्रता से सम्पन्न हो जाते हैं। इसे आर्वाग्माद की अवस्था कहते हैं। इस अवस्था में ऐतस्मिती होता है मानो भावामक प्रवृत्ति की अलङ्कृत करने के लिए बिम्ब पूर्णतया मज्जित होकर अपने रहस्यमय स्थान से प्रकट होने लगते हैं। किन्तु इस स्फुरण या आर्वाग्माद की अवस्था में भी चिन्तों का बरखा और त्याग होता रहता है। तयारि सर्जनात्मक क्रिया तभी होती है, जबकि उपयुक्त मन्त्र या बिम्ब प्राप्त हो जाता है। पूरी की पूरी रचनात्मक प्रक्रिया इस प्राथमिक सर्जनात्मक क्षणों का मात्र आकम्पन है।

लेखक कोई एकांत सेवी व्यक्ति नहीं होता, जो किसी अगम्य द्वीप में निवास करता हो, अपितु वह एक ऐसे समुदाय में जन्म लेता है, जिसके प्रभाव से समुदाय के अन्य व्यक्तियों के साथ प्रभावित होता रहता है। वह वस्तुतः समुदाय के अन्य व्यक्तियों की प्रेरणा अधिक बहुलशील और अधिक संवेदनशील होता है। इस कारण वह सामुदायिक विचार तथा अपने मान-पास के मातावरण से आत्यंतिक माया में प्रभावित होता है और उसमें उन सखत प्रभावों को पचाने की मददगार शक्ति होती है। अन्य

न किया है ।

[illegible]

पक्ष की ओर इंगित करता है। वह बुराईयों को भर्त्साकार नहीं करता, किन्तु बुराईयों के साथ भ्रष्टाचारियों को भी देखता है और भ्रष्टाचारियों को भी प्रतिष्ठापित करने का प्रयत्न करता है। जीवन क्या है, इतना ही उसका उद्देश्य नहीं होता, बरन् जीवन कैसा होना चाहिए, यह उसका मुख्य उद्देश्य होता है। यथार्थ जीवन के यथार्थ या वास्तविक पक्ष को महत्व देता है। जीवन क्या है और कैसा है, यही इसका शेष है। यथार्थ केवल असत् ही नहीं है, सत् भी है। सारा संसार सत्-असत् का समाहार है। भवतः यथार्थ में दोनों को परिशुद्ध करना चाहिए। केवल असत् पक्ष को प्राधान्य देना और सत् पक्ष को नकारना दृष्टि-दोष का परिचायक है। भूमि-यथार्थवाद और प्रकृतिवाद वस्तुतः लेखक की दृष्टि की एकांगिता के प्रतिकल है। 'जिन खोजा तिन पाइयाँ गहरे पानी पैठ।' मजबूत समाज के गहरे स्तर में प्रवेश करके ही उसकी भ्रष्टाचारियों बुराईयों को समझा जा सकता है। क्या में क्या समाज में कुछ भ्रष्टाचारियाँ भी हो सकती हैं। भवतः लेखक का यह प्रमुख कर्तव्य होता है कि समाज को बुराईयों की ध्वजियाँ उड़ाते हुए उसकी भ्रष्टाचारियों की ओर संकेत करते हुए कुछ ऐसे रचनात्मक पक्ष भी प्रस्तुत करे, जिससे क्या समाज के रोग का निदान भी हो सके और भविष्य की निर्माणोन्मुख प्रवृत्तियाँ भी गतिशील हो सकें। निर्भयता से क्लृप्तः मान का उद्घाटन अपना कोई धर्म नहीं रखता, उसके पीछे प्रचलन उद्देश्य-निहित विरोध महत्वपूर्ण होती है।

रचना-विकास की स्वाभाविकता की बजाए रखने के साथ लेखक को अपने उद्देश्य-प्रतिपादन के लिए भागे बढ़ना चाहिए। ऐसा कहना कि रचनाकार का कोई उद्देश्य नहीं होता, भ्रांति का भाव्य ग्रहण करना होगा। रचनाकार जीवन-अगद के प्रति जो दृष्टिकोण निर्मित करता है, उसका प्रसार देखना चाहिए। वह उसी से प्रभावित होकर जीवन की आलोचना और व्याख्या करता है। कभी-कभी किसी सिद्धांत-विरोध को भी व्याख्यायित करने के उद्देश्य से और उसके माध्यम से पाठकों में नवीन प्रभाव-सृष्टि के उद्देश्य में परिचालित होकर वह अपनी रचना प्रस्तुत करता है। उनके लिए इतना ही आवश्यक होता है कि अपनी रचना की स्वाभाविकता की पूर्णतया रक्षा करते हुए अपने सिद्धांत का प्रतिपादन करे। रचना पर सिद्धांत की प्रधानता न होकर रचना के स्वाभाविक विकास में उसका योग होना चाहिए। सभी वह अपने प्रयत्न में सफल हो सकेगा। साहित्य समाज के लिए बहुत ही आवश्यक होता है। सामाजिक विकास में उसका बहुत बड़ा योगदान होता है। इस कारण साहित्य का कोई न कोई उद्देश्य धारण ही होना चाहिए। इतना आवश्यक है कि वह उद्देश्य भ्रष्ट स्वरूप न होकर भाषित होना चाहिए। पाठक को ऐसा प्रतीत नहीं होना चाहिए कि लेखक उसे कुछ सिखा रहा है, बरन् उसे ऐसा प्रतीत होना चाहिए कि रचना से वह जो सीख रहा है, वह उसके अपने मन का फल है और उसने स्वयं रचना का दो

आत बिता है ।

कृप मोघ साहित्य की नीति और पिशा का मात्स्यम स्वीकार करने हैं, किन्तु साहित्य इन सबसे ऊपर होता है । इसका सातमं यह नहीं है कि साहित्य का नीति से कोई सम्बन्ध नहीं है । साहित्य धनीति का प्रचारक नहीं होता । इसी प्रकार यह नीति का प्रचारक भी नहीं होता । सम्भूतः वह दोनों में परे होता है, किन्तु परोक्ष रूप में नीति में सम्बद्ध रहता है । साहित्य लोक-मंगल-विधान के लिए होता है और लोक-मंगल-विधान का सम्बन्ध नीति में प्रत्यक्ष रूप में होता है । अतः उत्तुष्ट रचनाएँ नीति में विपण होकर नहीं बन सकती । किन्तु नीति उनमें आश्रित रहती है, वह प्रखर और प्रधान नहीं रहती । वस्तुतः वही रचना समस्त और प्रालम्बान् गिद्ध होती है जो लोक-मंगल-विधान को प्रमुखता देकर घागे बढ़ती है । अराजक मिश्रित और जीवन के प्रति किसी प्रकार के दृष्टिकोण के विकास के अभाव के कारण ही रचनाकार कोई ऐसा विधान नहीं कर पाता जो लोक-मंगल-विधायी गिद्ध हो सके ।

उपन्यास मनोरंजन का साधन माना जाता है । ऐसा मानना साहित्य के उद्देश्य को झुठलाना है । मनोरंजन सस्ती वस्तु है, जबकि उपन्यास का भयना महत्व है । वह मनोरंजन का साधन न होकर और अधिक महान् तथा गभीर उद्देश्य का साधन है, जिसे हम एकपक्ष मानन्द की उपसंधि कह सकते हैं । 'मानन्द' मनोरंजन की तुलना में महार्थ और महनीय भाव का स्रोतक है । लोक-मंगल, नीति, आदर्श सभी उगकी निमित्त के अंग-रूप सिद्ध हो सकते हैं । लेखक उपन्यास-रचना से अपने पाठकों को मानन्द प्रदान करता है । यह कथन अपने आप में अत्यन्त महत्वपूर्ण है । उसकी रचना जितनी प्रसविष्णु होगी, जितनी लोक-मंगल-विधायिनी होगी और आदर्श तथा नीति की भावना से अनुप्राणित होकर जितनी स्वाभाविक होगी, रचना में उतनी ही सद्गता होगी और उतनी ही मानन्द उद्दिष्ट करने की शक्ति होगी और वह रचना उतनी ही परिपुष्ट सिद्ध हो सकेगी । यथार्थ के सस्पर्श से रचना की प्रभावशालिता बढ़ती ही है, यदि लेखक—स्वाभाविक रूप में यथार्थ का चित्रण करते हुए सत्-वसत् दोनों पक्षों को यथोचित प्रस्तुत करता है । किसी भी प्रकार की भावना को प्रस्तुत करते समय औचित्य का रचना आवश्यक होता है, अन्यथा लेखक का सारा उद्देश्य निष्फल सिद्ध होता है तथा की भ्रान्त में रहकर ही लेखक की जीवन का चित्र प्रस्तुत करना चाहिए किसी बाद-विशेष को भगवाना चाहिए ।

जीवन-वस्तु और मानव-प्रकृति का स्रोतक को जितना अच्छा ज्ञान होगा, उस रचना में उतना ही गाम्भीर्य और प्रभावित करने की शक्ति होगी । इसके साथ ही अपने सामग्री को वह जिस सीमा तक कलात्मकता प्रदान कर सकता है, उसी सीमा तक रचना का मूल्य सिद्ध होगा । मानव-मूल्य की स्थापना प्रत्येक रचना का उद्देश्य हो

गहरी है और इसे सेवक मानव वर्ग के विभिन्न आवासों के उत्पादन-विशेष में सम्पादित कर सकता है। आधुनिक गृहस्थिक विधियों में उत्पादन ही एक ऐसी विधा है, जिसने मध्यम से सेवक जीवन के मदतार मूल्यों को विशेष-विशेष कर घाते पाठकों की सेवा प्रकाश दे सकता है, क्योंकि मूल्य में मूल्य आनन्द-वाच्य वृत्तियों और परिस्थितियों का इसमें पूरी स्वतंत्रता में आनन्द-विवेचन हो सकता है और सेवक आने पाठकों की अन्तर्मुखितियों के समस्त विभाग के साथ और कुछ ठीक तथा गंभीर अनुभूति प्रदान कर सकता है जो आनन्द की उत्पत्ति में गहनतक गिड़ होती है।



## उपग्राम के प्रकार

उपग्राम-विज्ञान का सर्वप्रथम विचार घोर विचार हुआ है। इस क्षेत्र में घरेलू उपग्रह के अनेक उदाहरण मिले हैं। इन कारण इनके प्रकारों में भी अन्तर्भाव हुआ है। सामान्यतः उपग्रहों का वर्गीकरण दो आधार पर किया जाता है : पहला आधार वर्णन-प्रणाली का है और दूसरा वर्णन विषय का। वर्णन-प्रणाली के आधार पर जो वर्गीकरण किया जाता है उसमें घटना-प्रधान या क्रिया-प्रधान, चरित्रप्रधान और नाटकीय उपग्रहों की वर्गीकरण का जगती है। वर्णन-वस्तु के आधार पर सामाजिक, राजनीतिक, पौराणिक, ऐतिहासिक आदि अनेक भेद किए जाते हैं। सूत्रतः वर्णन-प्रणाली का ही विशेष महत्त्व होता है। किसी प्रकार की वर्णन वस्तु करो न हो, किन्तु वह किसी न किसी वर्णन-प्रणाली में सम्मिलित हो जायगी। सामाजिक वर्णन वस्तु हो या राजनीतिक, पौराणिक हो या ऐतिहासिक। उनके लिए ऐतच्छ जो वर्णन-प्रणाली अपना कर लेता, उसी से आधार पर उसका नामकरण होना चाहिए। कथा-वस्तु इतिहास में गृहीत होने के कारण ही कोई उपग्राम ऐतिहासिक कहा जाता है, जबकि वह घटना-प्रधान हो सकता है, चरित्रप्रधान हो सकता है अथवा नाटकीय हो सकता है। ऐतिहासिक उपग्राम अतीत का चित्र प्रस्तुत करता है। उसमें अन्य उपग्रहों की तुलना में लेखक की कल्पना का योग अधिक रहता है और उसकी रचना का आदर्श भी किञ्चित् होता है। अतः हम ऐतिहासिक उपग्रहों को वर्णन वस्तु की विशेषता के कारण, असल प्रकार मान सकते हैं, किन्तु अलग प्रकार मानना कदाचित् सुविधा की दृष्टि से अल्पदा उपर्युक्त तीनों प्रकारों में उसका भी सहज रूप में अन्तर्भाव हो जाता है। ऐतिहासिक के अतिरिक्त मनोवैज्ञानिक उपग्राम भी एक नए प्रकार के रूप में परिप्रेषित किया जाता है, जबकि इसका भी अन्तर्भावित तीनों प्रकार में हो जाता है। एडविन मूर ने घटना प्रधान (क्रिया प्रधान), चरित्रप्रधान और नाटकीय के अतिरिक्त वृत्त प्रधान और सामयिक उपग्रहों की भी वर्गी की है। हम उनके साथ ऐतिहासिक और

प्रदर्शन हो गये हैं और धीरे धीरे वे मानवव्यक्तिक ढंग में सुसज्ज गये हैं। इनमें महत्ता प्रिया की होती है और पात्र के भावपूर्ण उनके प्रति भावपूर्ण होते हैं तथा ऐसे होते हैं, जिनमें कथानक की महाप्रता विमर्श है। यह उपन्यास जो विलक्षण घटनाओं का वर्णन इन रूप में प्रस्तुत करता है, जिसमें पाठकों का मनोरंजन हो, सभी प्रकार के उपन्यासों से पाठकों की संख्या की दृष्टि से बढ़ा होता है। क्रियाप्रधान उपन्यास इसी प्रकार का होता है। इन प्रकार के उपन्यास में यह अपरिहार्य होता है कि उनमें जीवन से पलायन रहता है, किन्तु इनके साथ ही यह भी अपरिहार्य होता है कि वह पलायन अधिक गुरजित रहे। यह पलायन केवल मानवतात्मक (रोमांचक) ही न हो, परम्परास्थापी भी हो। क्रियाप्रधान उपन्यास में गौण पात्रों की मृत्यु, दुष्ट पात्रों की हत्या आदि की विवृति रहती है। कुछ अच्छे पात्रों का बलिदान भी इनमें निहित रहता है। अन्त में नायक अपने कुछ वातावरण से समृद्धि और शांति की स्थिति में वापस आ जाता है। इसका कथानक हमारे ज्ञान के अनुसार न होकर हमारी इच्छा के अनुसार होता है। यह इच्छाओं की विलक्षण कल्पना है, यह जीवन का चित्र नहीं है। यह प्रायः साहित्यिक महत्त्व का नहीं होता, कुछ सीमा तक यह चरित्रप्रधान भी होता है।

रूप में चरित्रप्रधान उपन्यास सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण विधाओं में से एक है। ऐसे उपन्यास में पात्र कथानक के अंग-रूप में नहीं परिगणित किए जाते, अपितु उनका स्वतंत्र महत्त्व होता है और क्रिया उनकी अनुगत या सहयोगिनी होती है; जबकि क्रियाप्रधान उपन्यास में विशिष्ट घटना के विशिष्ट परिणाम होते हैं; किन्तु चरित्र-प्रधान उपन्यास में स्थिति सामान्य या प्रतिकृतात्मक होती है और वह इस रूप में प्रस्तुत की जाती है, जिससे पात्रों के सम्बन्ध में और अधिक ज्ञान जा सके अथवा नए पात्रों को खाने के लिए उनकी योजना की जाती है। जब तक ऐसा होता है, सब तक कोई भी संभावित घटना घटित हो सकती है। ऐसे उपन्यासों के पात्र प्रायः स्थिर होते हैं। वे ऐसे परिदृश्य के समान होते हैं जो हमें उस स्थिति में विस्मय कर देते हैं, जबकि हम उन्हें किसी दूसरे परिदृश्य से देखते हैं। इसके पात्र स्थिर या चतुरस्र (Flat) होते हैं, जबकि आधुनिक आलोचक गतिशील या वृत्तात्मक (Round) पात्र पसंद करते हैं; किन्तु चरित्रप्रधान उपन्यास के लिए चतुरस्र पात्र ही ऐसे हो सकते हैं जो उनके उद्देश्य की पूर्ति कर सकें। ऐसे पात्रों के माध्यम से ही वह एक प्रकार का जीवन-दर्शन प्रस्तुत कर सकता है। इस प्रकार के उपन्यास के पात्र गत्यात्मक अवस्था में रहते हैं और इसका कथानक विचलित और सरल होता है तथा पात्रों के प्रकाशन के लिए उनकी व्यवस्था की जाती है। यहाँ पर दो प्रकार के उपन्यासों की चर्चा की गई : पहला क्रियाप्रधान उपन्यास, जिसमें कथानक की मुन्दर ढंग से

विविध विधा बना कर, और हमारा चरित्रगत, विषयों का काल को विविध बनाने का काम करना। किन्तु एक-दोनों प्रकार विद्यमान बन में ही पूर्ण रूप में आ सकते हैं, एक-दूसरे में नहीं। चरित्रगत उपन्यास में गाना-जोड़ा का गंभीर भी रहता है।

**नाटकीय उपन्यास (Dramatic novel)**—नाटकीय उपन्यास में पात्र और कथानक का घनत्व समान हो जाता है। पात्र कथानक के तंत्र के अंग मान नहीं रहते और कथानक पात्रों के चरित्रिक स्वरूप देने के समान नहीं रहता, बल्कि दोनों एक-दूसरे में मगलित रहने हैं। पात्रों के दुर्गों में क्रिया का निर्धारण होता है और क्रिया में पात्रों में परिवर्तन आता रहता है। इस प्रकार उपन्यास की प्रत्येक वस्तु समाप्ति की ओर ले जाई जाती है। नाटकीय उपन्यास उन्नी प्रकार का भावनात्मक आनंदो में मान्य रहता है, जिस प्रकार चरित्रप्रधान उपन्यास का आनंदो से मान्य होता है। किन्तु अपने महत्त्व के में नाटकीय उपन्यास का प्रादुर्भाव होना आवश्यक नहीं है। क्रियाओं की गंभीरता नाटकीय उपन्यास का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण तत्व है। नाटकीय उपन्यास में दृष्टान्तगत तत्वों का भी समावेश हो सकता है। चरित्रप्रधान उपन्यास यथार्थ और आभास के बीच जो अंतर होता है, उसे स्पष्ट करता है। वह यह भी स्पष्ट करता है कि लोग समाज में अपने आन को किस रूप में प्रदर्शित करते हैं और वास्तव में होने का है। नाटकीय उपन्यास यह प्रदर्शित करता है कि यथार्थ और आभास दोनों एक ही और चरित्र ही क्रिया है तथा क्रिया ही चरित्र है। नाटकीय उपन्यास में विविध तत्वों का संश्लेषण रहता है, पर आन विरोध ही विरोध नहीं रहता। पात्रों में यदि कुछ अपरिवर्त्य रहता है तो वह तर्कसंगत रहता है और वह अपरिवर्त्य तत्व दूसरों के प्रति उनके व्यवहार और दृष्टि-विशेष में उनके क्रिया-कलाप का निरूपक होता है। इसमें एक प्रकार का विकास होता है, जो वही तर्क स्वतः स्फूर्त और तर्कसंगत होता है, जहाँ तक पात्र परिवर्तित होते हैं और पात्रों के परिवर्तन में नई समावनाएँ उत्पन्न होती हैं। नाटकीय उपन्यास के कथानक का वास्तविक व्यवच्छेदक वैशिष्ट्य यही स्वतः स्फूर्त, विकासप्रसक्त तर्क है। आरम्भ में कथित और अपरिवर्त्य तत्वों में प्रत्येक वस्तु का विकास होता है, परन्तु इसके साथ ही समस्या के रूप परिवर्तित होते हैं, जिससे दृष्ट परिणामों का सूचन होता है। तर्कसंगत और स्वतःस्फूर्त दोनों तत्व आवश्यकता और स्वतंत्रता नाटकीय कथानक में समान महत्त्व के हैं। क्रिया को रूपरेखा निश्चित की जा सकती है, किन्तु जीवन को उसे निरन्तर सीधना चाहिए, मोड़ना चाहिए और सीमा का कटाव व्युत्पादित करना चाहिए। यदि स्थितियों सार्थक आधार पर निर्मित की जाती हैं और उनमें मुक्त जीवन का प्रवाह नहीं है, तो भले ही पात्र सच्चे हों, किन्तु परिणाम यानिक ही होगा। साथ ही यदि स्वतंत्रता



पर अधिक बल दिया जाता है तो भी प्रभाव उसी रूप में हल्का हो जाता है। नाटकीय उपन्यास का अंत समस्या के समाधान में होता है। संतुलन भयवा मृत्यु ये दो हो सके सद्य हैं, जिनकी ओर नाटकीय उपन्यास का विकास होता है। चरित्रप्रधान उपन्यास का कथानक विस्तृत होता है और नाटकीय का संक्षिप्त होता है। चरित्रप्रधान उपन्यास की क्रिया का आरम्भ किसी एक पात्र से या भूत केन्द्र-बिन्दु से होता है और उसका विस्तार उस आदर्श परिधि की ओर होता है जो समाज का प्रतिमान है। नाटकीय उपन्यास की क्रिया कभी भी किसी एक पात्र से आरम्भ नहीं होती, दो या उसके अधिक पात्र रहते हैं, उसकी परिधि में अनेक बिन्दु होते हैं जो जटिल होते हैं, भूत केन्द्र-बिन्दु नहीं होता और वह उपन्यास केन्द्राभिमुख रहता है तथा किसी एक क्रिया की ओर उसकी उन्मुखता रहती है, जिसमें अन्य सहायक क्रियाएँ सम्मिलित और समाहित हो जाती हैं। नाटकीय उपन्यास अनुभूति की वृत्तियों का चित्र होता है, जबकि चरित्रप्रधान उपन्यास अस्तित्व की वृत्तियों का चित्र होता है।

नाटकीय उपन्यास का कल्पनारमक जगत् काल में और चरित्रप्रधान का कल्पनारमक जगत् देश में निहित रहता है। प्रथम में देश की स्थिति गीला होती है और दूसरे में काल की। चरित्रप्रधान उपन्यास का मूल्य सामाजिक है और नाटकीय का वैयक्तिक या सार्वभौमिक। प्रथम में हम पात्रों को समाज में पाते हैं और दूसरे में पात्रों को आरम्भ में अन्त तक गतिशील पाते हैं। ये दोनों प्रकार के उपन्यास न तो एक-दूसरे के विरोधी हैं और न तो एक-दूसरे के पूरक। ये वस्तुतः जीवन देखने की दो विभिन्न वृत्तिमाँ हैं। नाटकीय उपन्यास में वैयक्तिक आधार पर और चरित्रप्रधान उपन्यास में सामाजिक आधार पर जीवन को देखा जाता है। यह कहना कि कोई कथानक स्थानिक है, यह नहीं सूचित करता कि उसमें कालिक गति नहीं है और इसी प्रकार किसी कथानक को कालिक कहना यह स्वीकार करना नहीं है कि उसमें स्थानिक परिवेश नहीं है। इससे केवल यह सूचित होता है कि किनमें किनका प्राधान्य होता है। स्थानिक वैशेष्य के कथानक में प्रभावपूर्ण प्रसंग को विस्तृत करना मुख्य विषय होता है। इससे यह बात स्वीकार कर ली जाती है कि ऐसा करने से स्थान उसका आयाम हो जाता है। काल-वैशेष्य के कथानक में मुख्य विषय विकास की सोच है और विकास काल की ओर संकेत करता है। दोनों प्रकार के कथानक की रचना उनके सद्य से निश्चित की जानी है। एक में जिवित्व से घटित होना होता है और दूसरे में कार्य-कारण की शृंखला होती है।

वृत्तप्रधान उपन्यास (chronicle) — यह सर्वसाधारण मान ले कि किसी-सी कलावृत्ति में दो रूप होते हैं : सार्वभौमिक और विशिष्ट। कलाकार विशिष्ट केवल का वर्णन करता है। सार्वभौमिक प्रत्यक्ष रूप में और सीधे सीधे वर्णन करता है।

विशिष्ट के साथ ही उसे कलाकृति में स्थान मिल जाना है। गद्यात्मक रूप में सार्वभौमिकता रहनी है। काल और देश से अतीत रचना में ही सार्वभौमिकता के तत्त्व रहते हैं। महान् कलाकृतियों में मगस्य तत्त्व विशिष्ट और सार्वभौमिक प्रकार के होते हैं। हमें उपन्यास 'युद्ध और शांति' को वृत्तप्रधान उपन्यास कह सकते हैं। इसकी क्रिया अधिकतर आकस्मिक है, किन्तु सभी घटनाएँ पूर्णतः स्थिर ढाँचे में घटित होती हैं। 'युद्ध और शांति' का ढाँचा अतिस्थिर है और इसका विकास स्वच्छन्द है। ये दोनों वृत्तप्रधान उपन्यास के लिए आवश्यक हैं। पहले के बिना यह आकारविहीन हो जाएगा और दूसरे के बिना निर्जीव। पहला हमें सार्वभौमिकता प्रदान करता है और दूसरा विशिष्ट यथार्थ प्रदान करता है। काल वृत्तप्रधान उपन्यास की मुख्य भूमि है। इस कारण कथानक के उक्त दोनों तत्त्व काय के असंग-मेलन पदा हैं। उन्हें हम क्रमशः निरपेक्ष क्रिया-रूप में ज्ञान और आकस्मिक प्रकाशन-रूप में काल कह सकते हैं। 'युद्ध और शांति' की गति क्रिया की संभारता से निश्चिन नहीं हो सकती, किन्तु हममें तो नीरस नियमितता ॥ जो पात्रों से बाह्य और पात्रों से अप्रभावित ॥। 'युद्ध और शांति' में परिवर्तन मुख्य रूप में सामान्य है और उनकी अपरिहार्यता सामान्यता में ही निहित है। यह क्रिया के साथ साम्य नहीं है। कभी क्षिप्त है, कभी स्थिर है और कभी आवेग और भाव की गति के अनुकूल प्रतीत होता है। यह नियमित है, गणितीय है और एक अभिप्राय से समानवीय और रूपहीन प्रतीत होता है। यह अपने निजी विकास के अतिरिक्त अन्य तत्त्वों के प्रति उदासीन है। इसमें सब कुछ समभव है और सब कुछ होता है।

इस प्रकार के उपन्यास में पात्र का प्रकाशन समय के माध्यम में होता है। इसमें मानवीय क्रिया-बलाप से काल की गणना नहीं होती, बल्कि ही मानवीय क्रिया-कलाप अत्यधिक महत्वपूर्ण क्यों न हों। यह अपरिचित रहता है, यह अपनी गति में नियमित रहता है। इसमें हम मानवीय जीवन, विकास, हास सब कुछ देखते हैं। एक ऐसी क्रिया देखते हैं, जिसकी निरन्तर आवृत्ति होती है। किन्तु हममें जन्म, विकास और ह्रास की प्रक्रिया के भीतर ही जीवन के विविध प्रकाशन होते हैं। प्रकार के उपन्यास में भी नाटकीय उपन्यास के समान ही वैविध्य एकरूपता के विच्छेद रसा जाता है, स्वतन्त्रता आवश्यकता के विच्छेद रखी जाती है। यदि किसी एक पर ज्यादा जोर दिया जाए तो कहानी समस्त हो जाएगी और यदि किसी को छोड़ दिया जाए तो कहानी को कल्पनाप्रधान कृति नहीं कहा जा सकता। नाटकीय उपन्यास में ज्ञान आंतरिक होता है, इसकी गति पात्रों की गति होती है। परिवर्तन, नियति, अन्तिम सभी एक क्रिया में संश्लेष रूप में रहते हैं और क्रिया के प्रवाह में ऐसा टहराव आता है, जिसमें अपने अचरित प्रतीत होता है और रंगरसम सुन्य छोड़ दिया जाता है। वृत्तप्रधान उपन्यास में ज्ञान बाह्य होता है।

यह पात्रों के भस्तिष्क में वैयक्तिक और मानवीय रूप में पकड़ा नहीं जाता। यह दर्श से एक निश्चित कोण से देखा जाता है। यह दर्शक के पीछे प्रवाहित होता है और जिन पात्रों को जागरित करता है, उनके मध्य और उनके ऊपर प्रवाहित होता है। इसमें सापेक्षता अपरिहार्य रहती है। इसमें जीवन का बृहत्तर पक्ष होता है। इस कारण ऐसा नहीं कहा जा सकता कि यह नाटकीय उपन्यास से अधिक वास्तविक होता है। उक्त तीनों प्रकार के उपन्यास जीवन-चित्रण की तीन वृत्तियाँ मात्र हैं। वृत्तप्रधान में जागतिक विकास समस्त विशिष्ट घटनाओं को कुछ निम्न मूल्य प्रदान करता है। इस कारण दुःखद, कष्टाजनक—अपरिहार्य, आकस्मिक, अंतिम और नापेज होता जाता है और इसका सम्पादन स्वाभाविक और अपरिहार्य हो जाता है।

**सामयिक उपन्यास—(Period novel)**—सामयिक उपन्यास सार्वजनिक मानव-सत्य के उद्घाटन का प्रयत्न नहीं करता। यह संक्रांति की अवस्था में समाज प्रथमा व्यक्तियों को दिखा देने मात्र से संतुष्ट हो जाता है। इसके पान वही तक वास्तविक रहते हैं, जहाँ तक ये समाज का प्रतिनिधित्व करते हैं। यह प्रत्येक वस्तु को विशिष्ट, सापेक्षिक और ऐतिहासिक बना देता है। यह जीवन को सार्वभौमिक कल्पना की दृष्टि से नहीं देखना, अपितु सिद्धांतोन्मुख बुद्धि से प्रेरित संसूचक और व्यस्त नेत्रों से देखता है।

**ऐतिहासिक उपन्यास—ऐतिहासिक उपन्यास भी अन्य उपन्यासों के समान ही घटनाप्रधान, चरित्र-प्रधान या नाटकीय हो सकता है। अंतर केवल इतना होता है कि अन्य उपन्यासों में समसामयिक जीवन का चित्र होता है और सामयिक प्रथमा सार्वभौमिक समस्याएँ होती हैं, जबकि ऐतिहासिक उपन्यास अतीत जीवन का चित्र प्रस्तुत करता है और उसमें कोई सार्वजनिक-सार्वभौमिक समस्या भी हो सकती है तथा ऐसी भी समस्या हो सकती है जो वर्तमान जीवन की समस्या से सर्वथा भिन्न हो। किन्तु ऐतिहासिक उपन्यास का अन्य उपन्यासों में भेदक तत्व है देश-काल और वातावरण का निर्माण। अन्य उपन्यासों में भी इन तत्व का विशेष महत्व होता है, किन्तु ऐतिहासिक उपन्यास में यह सर्वाधिक महत्वपूर्ण होता है; क्योंकि इसी आधार पर ऐतिहासिकता की प्रभाव-सृष्टि कर सकता है। सांस्कृतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा सभी प्रकार की प्रवृत्तियों का उक्त पुरा-पुरा परिमाण होता चाहिए। किसी भी क्षेत्र में किन्हीं दोषों से उनकी गहरी व्यापक-सृष्टि को धरातारों पर देना।**

ऐतिहासिक उपन्यासकार इतिहास भेषक नहीं होता। तथ्यों का आच्छादन उसका कर्तव्य नहीं है। हमारे कल्पन का यह आशय नहीं है कि वह इतिहासकार नहीं हो सकता। वह इतिहासकार हो सकता है और उन कालों का आच्छादन

भी कर सकता है। किन्तु उपन्यासकार के रूप में उसका दायित्व कुछ दूसरा हो जाना है। इतिहास और पुरातत्त्व के नीरस तथ्यों को उसे रसात्मक रूप में प्रस्तुत करना होता है। कल्पना के योग से उसे तत्कालीन जीवन का मार्मिक और जीवन्त चित्र प्रस्तुत करना होता है। उसका यह कर्तव्य गुरु-गंभीर होता है। एक-एक पद उसे पूरी सतर्कता से रचना पड़ता है, कही किञ्चित् ससावधानी हुई तो दूसरा सारा रचना-प्रासाद मद्धपड़ा जाता है। ऐतिहासिक उपन्यास लेखक में सामान्य उपन्यास लेखक की अपेक्षा अधिक बुद्धिसत्ता अपेक्षित होती है। एक ओर सम्बन्धित इतिहास की सूक्ष्म से सूक्ष्म बातों से उसका पूरा परिचय होना चाहिए और दूसरी ओर ऐतिहासिक तथ्य को कलात्मक रूप प्रदान करने की भरपूर क्षमता भी होनी चाहिए। ऐतिहासिक उपन्यास में इतिहास को इस प्रकार सतिरंजित रूप में प्रस्तुत किया जाता है कि उसका प्रत्येक तथ्य विशेष प्रकार का प्रभाव निर्मित करता है। वस्तुतः ऐतिहासिक उपन्यास में ऐतिहासिक घटनाओं को इस रूप में प्रस्तुत किया जाना चाहिए, जिससे सजीव जीवन-चित्र निर्मित हो सके। इस दृष्टि से इतिहास केन्द्रागामी है और उपन्यास केन्द्राभि-मुख—अर्थात् केन्द्रीय महत्त्व उपन्यास का है और इतिहास उसका सहगामी तत्त्व है, जिसका अपना महत्त्व है, किन्तु उपन्यास की तुलना में गौण। यदि इतिहास प्रधान हो जाएगा और उपन्यास गौण तो नारी रचना का प्रभाव विचित्र हो जाएगा। इतिहास का सूत्र उपन्यास के दर्दगिर्द घूम कर में रहना है, जिसमें उपन्यास के रूप की रचना होनी है। इतिहास का अपना स्वाभाविक विकास होता है, जबकि उपन्यास का कथानक लेखक-निर्मित होने के कारण कृत्रिम होता है। इतिहास भी वर्णन-प्रधान होता है, परन्तु इतिहास और ऐतिहासिक उपन्यास में मौलिक अन्तर यह है कि ऐतिहासिक उपन्यास का कथानक ऐतिहासिक घटनाओं पर आधारित होने के साथ ही लेखक की रचनात्मक कल्पना से रूप-रंग प्राप्त करता है। क्या ऐतिहासिक उपन्यासकार को यह अधिकार दिया जा सकता है कि वह ऐतिहासिक तथ्य को अपनी इच्छानुसार परिवर्तित कर सकता है? उपन्यासकार आवश्यकतानुसार तथ्यों को परिवर्तित कर सकता है, किन्तु उन्हें बिगड़ करने का उसे कोई अधिकार नहीं है। परिवर्तन इस कारण स्वीकार किया जा सकता है कि इतिहास के तथ्य यदि पूर्णतः स्मारित नहीं हैं, तो उनमें परिवर्तन की गुंजाइश रहती है। बहुत नारा इतिहास अभिलेखों के आधार पर लिखा गया है। अभिलेखों की व्याख्या और तथ्यों के आचलन में इतिहास लेखक का निजी दृष्टिकोण प्रधान रहता है। इस कारण इतिहास में वैयक्तिकता की छाप रहती है और इसी कारण उसे वैयक्तिक नहीं कहा जा सकता। परन्तु ऐतिहासिक उपन्यासकार की रचना की व्यापक ऐतिहासिक तथ्यों में किञ्चित् परिवर्तन कर सकता है, परन्तु उस विचार करने का उसे कोई परि-



भी अनुभव करेगा कि किसी पात्र के सम्बन्ध में पूर्ण गहन उगकी वर्तमान चेता के प्रवाह के माध्यम से उसके अतीत के मूल्य परीक्षण करने में ही बनाया जा सकता है। जब व्यक्ति की चेता पर अधिक बल दिया जाता है तो उसके साथ ही व्यक्ति के अकेलेपन के अनुमान की अधिक तीव्र बना दिया जाता है। प्रत्येक व्यक्ति अपनी चेता में अन्त में बँधा हुआ है, उसका अन्त भाग्य है जो उसके विगत अनुभूतियों से निर्दिष्ट होता है। वह दूसरे व्यक्तियों के मापने अपने जो विचार प्रस्तुत करेगा, उसे दूसरे अपने भाग्य के आधार पर ग्रहण करेंगे। अतः वह स्वयं जो कुछ कहना चाहेगा, उसे अन्य लोग उसी रूप में ग्रहण न कर सकेंगे। इस प्रकार सारा सामाजिक सम्बन्ध भ्रूट है। अतः अकेलापन मानव की आवश्यक स्थिति है। तथानि सप्रेषण की अभिप्राया मानव की मनोवृत्ति में अत्यन्त गहराई में विद्यमान है और अकेलेपन से मुक्ति पाने की अभिप्राया भी अत्यन्त बनवनी होनी है। इसी कारण वह अपने सीमित समाज में अपना व्यवहार करता है। जहाँ तक सामाजिक परम्पराओं का प्रश्न है, वे न्याय और यात्रिक हैं और मनुष्य के आन्तरिक जीवन से उनका कोई सम्बन्ध नहीं। इस स्थिति में विनाश समाज का प्रश्न ही नहीं उठता, केवल अवि-भावना के अनुकूल छोटे समाज की कल्पना की जा सकती है, जो मैत्री भाव के आधार पर निर्मित हो सकता है। यह समाज भी कृत्रिम ही होता है। मानव अपनी भावनाओं और विचारों के सप्रेषण के अनन्तर और अधिक आतुलता तथा अकेलेपन का अनुभव करता है। आधुनिक युग में अकेलापन मर्यादा है और प्रेम आवश्यकता है, किन्तु दोनों को एक साथ किम प्रकार लाया जा सकता है। अब व्यक्ति अपनी विलक्षण और व्यक्तिगत चेता से बँधा हुआ है तो ऐसे व्यक्ति के संसार में प्रेम किस रूप में सम्भव है। आज के युग में समाज की पुरानी मान्यता भू-सृष्टि हो चुकी है। आधुनिक मनोवैज्ञानिक तथा अन्य प्रकार के उद्योग कुछ सीमा तक अहंवाद के ही मार्ग निर्मित करने का प्रयत्न कर रहे हैं।<sup>१</sup>

मनोवैज्ञानिक उपन्यास-रचना-प्रविधि में चेतना-प्रवाह का विशेष महत्व है, जिसे मे सिन्क्वेयर ने सबसे पहले १९१८ में डोरोथी रिचार्डसन के उपन्यासों की आलोचना करते समय प्रयुक्त किया था। मूलतः इसका प्रयोग विलियम जेम्स ने अपने 'मनोविज्ञान के सिद्धान्त' नामक ग्रंथ में किया है। विलियम जेम्स ने चेतना के प्रवाह की ओर संकेत किया है और वही मे मे सिन्क्वेयर ने इसे वृद्धित किया है। आगे चलकर चेतना-प्रवाह बहुप्रचलित शब्द बन गया और अनेक उपन्यासकारों के सदर्म में इसका प्रयोग होने लगा। इन चेतना-प्रवाह के उपन्यासकार अपने पात्रों का स्वतन्त्र रूप रूप से करते

१. डेविड ईचेन : द मावेस एंड द मॉडर्न वर्ल्ड, पृष्ठ ६-१०।

को अपनी रचनाओं में सफल अभिव्यक्ति दी है। अंग्रेजी साहित्य में इस प्रकार के उपन्यास की परम्परा हेनरी जेम्स से आरम्भ होती है। तदनन्तर मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की बाढ़-सी आ गई और अनेक भाषाओं के साहित्य में इस प्रकार के उपन्यास लिखे गए। हिन्दी में इलाचन्द जोशी, अज्ञेय आदि इसी परम्परा के उपन्यासकार हैं। मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में व्यक्ति के चेतन मस्तिष्क के साथ अचेतन मस्तिष्क को विशेष महत्व प्रदान किया गया है। मस्तिष्क की चेतना के स्तर पर जो कुछ है, उससे बहुत अधिक अचेतन मस्तिष्क में है। व्यक्ति के जीवन में अचेतन मस्तिष्क का बहुत अधिक महत्व होता है। उसके बहुत गहरे क्रिया-व्यापार, विचार-अवधार के निरन्तर संचालन हैं उसके अचेतन व्यापार, जिसे मनोविश्लेषणात्मक प्रणाली से व्यक्त किया जाता है। फ्राइड ने पूरे मनोयोग से अचेतन मस्तिष्क की बहुत गहरी विशेषताओं पर प्रकाश डाला है, जिनका मनोविश्लेषण में बहुत बड़ा महत्व है। मनोवैज्ञानिक उपन्यास लेखक मनोविश्लेषणात्मक प्रविधि का अधिक से अधिक उपयोग करते हैं।

धार्मिक उपन्यास पर बर्गसों के इस दार्शनिक विचार का भी प्रभाव पड़ा है कि सत्य प्रवाह के रूप में वाच का प्रत्यय है। इससे पूर्वकाच को अनेक प्रवाहों के रूप में स्वीकार किया जाता था। विविध जेम्स ने चेतना के सातवें के रूप में अपना विचार किया था। इन दोनों विचार-धाराओं ने धार्मिक मनोवैज्ञानिक उपन्यास को आध्यात्मिक रूप में प्रभावित किया है। बर्गसों के इस काल-प्रत्यय ने प्राचीन प्रकार के कथानक के प्रति लेखकों के मन में संदेह उत्पन्न कर दिया। प्राचीन कथानक में पात्रों का विकास काल-क्रम के आधार पर दिखाया जाता था, किन्तु इस काल-प्रत्यय के आधार पर इस प्रकार के कथानक का विकास हुआ जो पूरी स्वतंत्रता के साथ भागे भी आ सकता है और पीछे भी, और इस प्रकार काल-विकास को रफूते का प्रयत्न करता है। सामान्यतः मानव की जानकारी में भी काल का ऐसा ही प्रवाह है। इसी विचार-धारा के साथ फ्राइड और युंग की चेतना-दृष्टि भी अत्यन्त निकटता से सम्बन्धित है। इस दृष्टि में चेतना-बाह्यता का महत्व तो है ही, साथ ही चेतना में अन्तर्गत की समस्त अनुभूतियों की उत्पत्ति भी निहित है। इतना ही नहीं, बल्कि मानव-जाति की समस्त अनुभूति की उत्पत्ति भी निहित है। अन्तर्गत के जीवन में उसके आध्यात्मिक विशेषताओं का भी बहुत बड़ा महत्व होता है। अतः किसी पात्र की आध्यात्मिक विशेषताओं की समझने के लिए उनके वर्तमान की ही जाहाना पड़ेगी है, बल्कि उनके अन्तर्गत की भी जानना आवश्यक है। इस कारण जो उपन्यासकार आध्यात्म के सत्य प्रवाह के प्रत्यय और चेतना को स्वीकार करके अपना है, वह चेतना के विभिन्न स्तर के बीचस्थ को संयोजित करना चाहता और इसके साथ ही वह यह

मनु में प्रस्तुत कर वह एक दिन की भीमिन अवधि में घाने पात्र के सम्पूर्ण जीवन को विनित कर सकता है ।

यह प्रविधि पारम्परिक स्मृति-प्रामाणिकता का ही विस्तार है । किन्तु जो लेखक घटना और घटना के प्रति पात्र की प्रतिक्रिया के विज्ञान को परस्पर सम्बद्ध करके दिव्यता चाहता है, वह चेतना के उम अज्ञ का उपयोग कर सकता है । जहाँ घटीत वर्तमान को घाने घेतना है और उमे प्रामाणिक के रूप में अनुकूलित करता है। यह नियम के अवधार के रूप में रहता है, किन्तु यदि अधिक भीमा तक इसका उपयोग होना है तो यह कथा के प्रवाह को द्विप्र-मित्र कर देता है । चेतना-प्रवाह-प्रविधि में लेखक ऐसे सदमों और विषयान्तर को मधोविन और प्रामाणिक मिद्ध कर पाता है, क्योंकि उन्ही के माध्यम से कहानी प्रस्तुत की जाती है और उगही मन्वित पूरी होती है । मरिच्छक की दशा का वर्णन करने की यह नवीन प्रणाली कहानी कहने की नवीन प्रविधि है । चेतना-प्रवाह की प्रविधि मात्र मस्तिष्क की दशाएँ वर्णित करने की प्रविधि नहीं है, क्योंकि इस प्रविधि में कथा-गिन्य और चरित्र-निर्माण का शिष्य भी माशित है । इसी कारण उर्वायम अपने उपन्यास 'यूजिनिय' में एक दिन की घटनाओं के आधार पर मधोधिक पूर्ण और गनिनीन पात्र निर्मित कर सके हैं । इस प्रविधि में कथा की योचितक प्रस्तुति की और मनोवैज्ञानिक विस्लेषण की शक्तियाँ हैं । इस नवीन प्रविधि में मानसिक स्थितियों को वर्णित करने की मधूर्व क्षमता है ।

इस प्रविधि के अपने लाभ हैं । इससे इस बात का बोध हो जाता है कि मानव के व्यक्तित्व का मतुलन अनिश्चित रहता है; मानव की मनःस्थिति स्थिर नहीं होनी, यरम् वह मभिलाषा से स्मृति को मिथिन करने वाली प्रवाहशील स्थिति है जो निरन्तर गतिशील बनी रहती है । चेतना-प्रवाह की प्रविधि अपनाकर चलने वाले लेखक यह बात स्वीकार कर सकते हैं कि पात्र का चित्रण उपन्यास लेखक के लिए समब नहीं है, क्योंकि पात्र प्रक्रिया है, कोई स्थिति नहीं है और अपने परिवेश के प्रति व्यक्ति की प्रतिक्रिया कार्यावस्था में इस प्रक्रिया को दिखाने से ही प्रवर्धित की जा सकती है । मनुष्य का चरित्र परिवेश के प्रति उनकी सशक्त और वास्तविक प्रतिक्रियाएँ ही हैं । यदि चेतना-प्रवाह-प्रणाली पूरी सुखमता और तीव्रता से प्रयुक्त की जाए तो इसकी गभीरता से उम मस्य को पूरा किया जा सकता है, जिसकी पूर्ति पारम्परिक प्रणाली के विस्तार से होती है । यह ऐसी प्रणाली है, जिससे पात्रों को स्थान और काल के परे चित्रित किया जा सकता है । यह चेतना को घटनाओं के कालिक क्रम से पृथक् कर देती है और यह घटीत के माधुगो और सकेतों के माध्यम से मानसिक स्थिति को इस रूप में अन्वेषित करने का अवसर प्रदान करती है कि सम्पूर्ण को देखने से पहले हमें



उसे सशक्त और यथार्थ बनाने के लिए समय की प्रतीक्षा नहीं रहती ।<sup>१</sup>

चेतना-प्रवाह-प्रविधि में पात्रों की मनःस्थिति और विचारों की दृष्टि के लिए अनेक प्रणालियाँ उपयोग में लाई जाती हैं, जिनमें पात्रों के पत्रों का विशेष महत्व है । पत्रों के माध्यम से उनकी विचार-भूमि और मनःस्थिति को व्यक्त किया जाता है, किन्तु इस प्रकार की प्रणाली में एक दोष है । पत्रों में सामान्यतः औपचारिकता निर्वाह होने के कारण मनःस्थिति का ठीक-ठीक अंकन नहीं हो पाता । इस कारण कुछ सीमा तक इसका प्रभाव निषेधात्मक होता है । अतः आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासकार इस प्रणाली का कम से कम उपयोग करते हैं । डायरी पत्र की तुलना में अधिक उपयोगी प्रणाली सिद्ध हो सकती है । किन्तु लेखक को डायरी लेखक की किसी निश्चित परिस्थिति में अपनी मनःस्थिति और मानसिक अवस्था की अभिव्यक्ति की भावना को संप्रत्यक्षरूप में प्रस्तुत करने के निमित्त सर्वदा सावधान रहना होगा । दोनों प्रकार की प्रणालियाँ कुछ सीमा तक ही प्रयोग में लाई जा सकती हैं । यदि पत्र-लेखक और डायरी-लेखक पात्र स्पष्टवादी नहीं हैं तो उनके पत्रों और डायरी के माध्यम से उपन्यास लेखक उनकी मनःस्थिति और विचार-भूमि की अभिव्यक्ति नहीं प्रदान कर सकता । इसके लिए उसे दूसरी प्रणाली को अपनाना पड़ेगा । अन्य प्रकार के उपन्यास लेखक के समान ही मनोवैज्ञानिक उपन्यास लेखक को भी सर्वज्ञ की भूमिका अनादानी पड़ती है और इसी भूमिका को अपना कर वह अनेक साधन-योगों का संयोजन कर अपने पात्र की मानसिक स्थिति और विचारों की अभिव्यक्ति करता है । लेखक को विशेष प्रकार की प्रणालियाँ अपनाकर बनना है, उनमें पूर्वदीप्ति का विशेष महत्व है । पूर्वदीप्ति प्रणाली में उपन्यासकार घटनाओं के क्रम की सीधी रेखा न खींचकर उन्हे पात्र की स्मृति-चरणों के रूप में प्रस्तुत करता है । इसके साथ ही मुक्त धारण प्रणाली, मनोविस्तारण, प्रत्यक्षचक्रण-प्रणाली, स्वप्न-विस्तारण, प्रतीकात्मक प्रणाली आदि का भी लेखक यथास्थान उपयोग करते हैं । मुक्त धारण प्रणाली में लेखक पात्र को ऐसा व्यवहार प्रदान करता है कि वह अपने जीवन की पूर्व घटनाओं को उनके स्वाभाविक रूप में कहता जाता है । मनोविस्तारण-प्रणाली में भी पात्र की घबराहट को दूर करने के लिए पूर्व घटनाओं की स्मृति के धरातल पर अंकित करने का प्रयत्न किया जाता है । कभी विगत जीवन की घटनाओं को पुनः करने की तोत्र इच्छा जागरित होती है । लेखक ऐसी परिस्थिति उत्पन्न कर पात्र को पीछे पुनः करने के लिए विवश कर देता है और वह अपने विगत जीवन की घटनाओं को बिना किसी क्रम में घाटी स्मृति के धरातल पर उत्पन्न करने लगता है । इन प्रणाली को व्यवहार में

१. रूसी चिंतन—डॉ. एच. एच. मोडर्न, पृष्ठ ११-१४ ।

प्रणाली बनने है। स्वयं-विरोधता में भाषिक संघियों को शोचने का प्रयत्न होता है। किन्ती भावना का दृष्टा को यदि पात्र मातात् नाकेतिक रूप में प्रस्तुत नहीं कर पाता तो उसे दस्त करने के लिए प्रतीकों का सहारा लेना पड़ता है। प्रतीकात्मक प्रणाली में हमी रूप में वर्णन मिलता है। उक्त ममस्त प्रणालियों के मूल में पात्र की स्मृति, विरोध परिस्थितियों का धारण और उगका अचेतन मस्तिक है, जिन्हे पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करने के लिए लेखक अनेक साधनों का उपयोग करता है।

मनोवैज्ञानिक उपन्यास की कृष्ट अपनी विशेषताएँ होती हैं। इसमें कथा-वस्तु सुसंगठित नहीं होती। इसमें सामान्यतः काव और रूपान का भाषाम क्षिपित पड़ जाता है। इस प्रकार के उपन्यास की कथा में विस्तार न होकर गभीरता होती है। एक दिन के कथानक की ही योजना ऐसी हो सकती है, जिसमें पात्र के चरित्र का पूर्ण और गन्धार्मक स्वरूप परिलक्षित होता है। मनोवैज्ञानिक उपन्यास में पात्रों का बाह्य नहीं होता। कम से कम पात्रों की योजना की जाती है, जिसमें उनके चारित्रिक महत्व के उत्पादन का अधिक से अधिक अवसर लेखक को प्राप्त होता है। इस प्रकार के उपन्यास लेखक का ध्यान वस्तु-भगत् की ओर न होकर अन्तर्जगत् की ओर होता है और यह वैयक्तिक अनुभूति के प्रकाशन का ही यत्न करना है। चेतना-प्रवाह-प्रविधि को अपनाकर वह अपने पात्रों के अन्तर्जगत् का अत्यन्त सूक्ष्म विश्लेषण प्रस्तुत करता है।

उसे सशक्त और यथार्थ बनाने के लिए समय की प्रतीक्षा नहीं रहती ।<sup>१</sup>

चेतना-प्रवाह-प्रविधि में पात्रों की मनःस्थिति और विचारों को दर्शाने के लिए अनेक प्रणालियाँ उपयोग में लाई जाती हैं, जिनमें पात्रों के पत्रों का विशेष महत्व है । पत्रों के माध्यम से उनकी विचार-भूमि और मनःस्थिति को व्यक्त किया जाता है, किन्तु इस प्रकार की प्रणाली में एक दोष है । पत्रों में सामान्यतः धीवचारिकता निर्वाह होने के कारण मनःस्थिति का ठीक-ठीक चित्रण नहीं हो पाता । इस कारण कुछ सीमा तक इसका प्रभाव नियेधात्मक होता है । अतः आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासकार इस प्रणाली का कम से कम उपयोग करते हैं । डायरी पत्र की तुलना में अधिक उपयोगी प्रणाली मित्र हो सकती है । किन्तु लेखक को डायरी लेखक की किसी निरिक्त परिस्थिति में अपनी मनःस्थिति और मानसिक अवस्था की अभिव्यक्ति की भावना को संप्रत्यक्षरूपक ढंग से प्रस्तुत करने के निमित्त सर्वदा सावधान रहना होगा । दोनों प्रकार की प्रणालियाँ कुछ सीमा तक ही प्रयोग में लाई जा सकती हैं । यदि पत्र-लेखक और डायरी-लेखक पात्र स्पष्टकारी नहीं हैं तो उनके पत्रों और डायरी के माध्यम से उपन्यास लेखक उनकी मनःस्थिति और विचार-भूमि की अभिव्यक्ति नहीं प्रदान कर सकता । इसके लिए उसे दूसरी प्रणाली को अपनाना पड़ेगा । अन्य प्रकार के उपन्यास लेखक के समान ही मनोवैज्ञानिक उपन्यास लेखक को भी सर्वज्ञ की भूमिका भजनी पड़ती है और इसी भूमिका को अपना कर वह अनेक माधन-योगों का संयोजन कर अपने पात्र की मानसिक स्थिति और विचारों की अभिव्यक्ति करता है । संक्षेप की विशेष प्रकार की प्रणालियाँ अपनाकर चलता है, उनमें पूर्वदीप्ति का विशेष महत्व है । पूर्वदीप्ति प्रणाली में उपन्यासकार घटनाओं के क्रम की सीधी रेखा न खींचकर उल्टे पात्र की स्मृति-परियों के रूप में प्रस्तुत करता है । इसके माध्यम ही कुछ धारण प्रणाली, मनोविश्लेषण, प्रत्यक्षचित्रण-प्रणाली, स्वप्न-विश्लेषण, प्रतीकात्मक प्रणाली आदि का भी सम्यक व्यवस्थान उपयोग करते हैं । भुक्त धारण प्रणाली में लेखक पात्र को ऐसा भ्रमण प्रदान करता है कि वह अपने जीवन की पूर्व घटनाओं को उनके स्वाभाविक रूप में कहता जाता है । मनोविश्लेषण-प्रणाली में भी पात्र की घटियों को दूर करने के लिए पूर्व घटनाओं की स्मृति के पराग पर चर्च करने का प्रयत्न किया जाता है । कभी बिना जीवन की घटनाओं को मुड़ कर देखने की तीव्र इच्छा जागरित होती है । लेखक ऐसी परिस्थिति उत्पन्न कर पात्र को पीछे मुड़ कर देखने के लिए विवश कर देता है और वह अपने दिव्य जीवन की घटनाओं को बिना किसी क्रम से घाटी स्मृति के धारण पर उल्लिखित करने लगता है । इस प्रणाली को प्रत्यक्षचित्रण

१. इतिहास ईश्वर—ए. नोबिल एंड द फाउंडेशन कार्ड, पृष्ठ ११-२४ ।

विस्तृत और मानवमूल्य को लेकर चर्चेंगे, वे किसी न किसी रूप में भादर्शवादी हो होंगे।

भादर्शवाद: जीवन के प्रति भावात्मक दृष्टिकोण है। इसमें कोई संदेह नहीं कि जीवन में अनुदिक दुःख है, विषाद है और दमना है, किन्तु इसके साथ ही जीवन का दूसरा पक्ष भी है; दुःख-विषाद का घंटा भी है, दमना का उच्चारण भी है। यदि मनुष्य अपने जीवन को सन्तुलित रखने का प्रयत्न करे और भौतिकता से ऊपर उठने का प्रयत्न करे तो उसे सुख-शांति प्राप्त हो सकती है और वह भात्म-विषाद को दूर करने भी कर सकता है। इसीलिए भादर्शवाद ऐसे साहित्य को स्वीकार करता है जो दमना, दुःख और निराशा को अपना उपजीव्य न बनाकर स्वस्थता, सुख और भात्मता को अपना उपजीव्य बनाता है, जो कल्पना के माध्यम से ऐसे भविष्य का निर्माण करता है जो भावात्मक, मंगलदायक और भाशाजनक होता है। भादर्शवादी साहित्य-कार दुःखान की तुलना में सुखान रचना को अधिक पसंद करता है। प्राचीन भारतीय साहित्य में अधिकांश नाटक सुखान ही हैं जो प्राचीन लेखकों की "भादर्शवादिता" के परिचायक हैं। भादर्श के मन्वन्ध में आचार्य नंददुनारे वाशपेगी का मत है भादर्शवाद अनेकता में एकता देखने का प्रयत्न करता है, वह विश्व सत्यता में सुखान, निराशा में आशा, दुःख में सुख-समाधान का प्रतिष्ठा करने का उद्देश्य रखता है।<sup>१</sup>

भादर्श के भावात्मक पक्ष पर ध्यान देने वाले साहित्यकार विस्तृत और मानव मानव-मूल्यों के प्रकाशन को सर्वाधिक महत्व प्रदान करते हैं। वे जीवन के भौतिक यथार्थ को विशेष महत्व न देकर जीवन की सम्भावनाओं को विशेष महत्व देते हैं। जीवन के यथार्थ स्वरूप से घबरा कर उसे अभावात्मक रूप में नहीं ग्रहण कर बरम् उसी के मध्य उन्हें आशा की सुनहली किरण भी दिखाई पड़ती है। 'जी बया है' यह उनके लिए विशेष महत्वपूर्ण नहीं है, प्रत्युत 'जीवन कैसा होना चाहिए' उनकी दृष्टि में यह रहता है। वे कल्पना का प्रचल पकड़ ऐसे विश्व का नि करते हैं जो सर्वथा स्पृहणीय और सप्राप्त्य प्रतीत हो। कल्पना की प्रतिशयता के ही उन पर यथार्थवादी का आरोप है—'They are riding on horseback over vacuum.' यर्थात् उनका सारा निर्माण कल्पनाधिन है, यथार्थ की उसमें कोई गंध नहीं है।

भादर्शवाद मानव के भविष्य में आस्था रखता है। उसके लिए मानव का भविष्य कुम्भटिकापूर्ण नहीं प्रतीत होता, प्रत्युत वह अत्यन्त उज्ज्वल है। इसी प्रकार वह जीवन की विवृतियों को केवल सामाजिक रोग के रूप में स्वीकार करता है, जब

## १. आधुनिक साहित्य, पृष्ठ ३६३।

## आदर्श और यथार्थ

आदर्शवाद जीवन के प्रति एक प्रकार का दृष्टिकोण है, जिसकी सहायता से जीवन और जगत् का मूल्यांकन किया जाता है। आदर्शवाद भौतिकता की प्रपञ्चा प्राप्ति-त्मिकता को अधिक महत्त्व देता है। इसमें जीवन के सुदृढतम मूल्यों को स्वीकार किया जाता है। आस-पास के भौतिक जगत् के परे वह किसी चेतन सत्ता को विशेष महत्त्व प्रदान करता है जो दृश्यमान जगत् का स्रष्टा है। समस्त आदर्शवादी दार्शनिक किसी न किसी रूप में उस चेतन सत्ता के महत्त्व को स्वीकार करते हैं। साहित्य में आदर्शवाद जीवन के आंतरिक पक्ष की महत्ता को स्वीकार कर चलता है। आंतरिक पक्ष में मानवीय भाव, सुख, दुःख, आनन्द, विषाद की परिगणना होती है, जब कि बाह्य पक्ष ऐश्वर्य, वैभव आदि का द्योतक है। आदर्शवाद जीवन के बाह्य पक्ष की प्रपञ्चा जीवन में आंतरिक पक्ष को अधिक महत्त्व देता है। इसके अनुसार मानव वास्तविक आनन्द की प्राप्ति भौतिक ऐश्वर्य से नहीं कर सकता, उसके लिए आंतरिक सुख अनिवार्य है। आंतरिक सुख की ओर झुकाव होने के कारण यह जीवन के उन मूल्यों को स्वीकार करता है जो श्रेयविधायी, मंगलप्रादायक और सर्वनात्मक होते हैं। आदर्शवाद के आधार पर जिस साहित्य की सर्जना होती है, उसमें सदा पक्ष की स्थापना और भस्म का खडग होता है। आदर्शवाद आशावादी है। इस कारण आदर्शवादी साहित्यकार पाप पर पुण्य की, अधर्म पर धर्म की, अन्याय पर न्याय की, दुराचार पर सदाचार की विजय दिखाना ही अभिष्ट समझता है। प्राचीन भारतीय साहित्य में, रामायण-महाभारत में इसी आदर्श की स्थापना आदर्शवादी यह कभी नहीं चाहेगा कि अन्यायी अपने अन्याय के लिए और पुण्यात्मा अपने पुण्य-फल से संचित रह जाए, क्योंकि ऐसा भी विमृशित हो जाएगी और चेतन सत्ता से सब का आदर्शवाद चिरन्तन सत्य और मानव-मूल्यों पर आधुत होता है।

ही मान्यता को स्वीकार है। क्या हमें मान्यता मिल रही है, अर्थात् वह किसी प्रकार के विचारों के अन्तर्गत में निहित न होकर स्वयं भाव में सभी रूपों और विचारों को घेरताकर बनती है। क्या और विचारों के अन्तर्गत होने के अन्तर्गत में बहुत अधिक दूर होते हैं। इन्हें मान्यता को अन्तर्गत मान्यता मान्यता मान्यता। मान्यता को मान्यता के लिए ही यह विचार हमें रूप में प्रयुक्त होता है। क्या का रूप और क्या का रूप विचार होती एक ही होती है। अर्थात् अन्तर्गत रूपों के अन्तर्गत है, किन्तु का का प्रभाव अन्तर्गत रूप पर भी पड़ता है। मान्यवाद को लेकर केवल ऐतान के रूप में नहीं मान्यता बनता। यह उनकी जीवन-दृष्टि होती चाहिए, यथार्थ का निष्कर्ष होता चाहिए। इसके अन्तर्गत में वह एक ही और मान्यता को मान्यता प्रदान करता है और अनुमानित कर सकता है, जिसको अन्तर्गत अन्तर्गत होती है। मान्यवाद अन्तर्गत लेकर की यथार्थ अन्तर्गत को मान्यता और निरोधित करने की प्रणाली होती चाहिए। समस्त रूपों और विचारों को अन्तर्गत मान्यता में घेरनाकर बनना क्या-धर्म नहीं कहा जा सकता। क्या प्रमाण और रूपों को ही घेरनाकर बन सकता है। कर्त्ताकार का अन्तर्गत केवल रूप से होता चाहिए। मान्यता के अन्तर्गत मान्यता यथार्थ के अन्तर्गत रूपों की पूर्णता और उनके अन्तर्गत मान्यता में निर्मित होता है। विचार-वस्तु के विचार तक पहुँचने के लिए मान्यता और निरोधित साधन है। अन्तर्गत के विचार में अन्तर्गत की अभिव्यक्ति मूल और मूल रूप में बिना अन्तर्गत के और विरोध के बिना नहीं समझी जानी चाहिए, अन्तर्गत की अन्तर्गत प्रक्रिया, विरोधों के अन्तर्गत और उनके अन्तर्गत में समझी जानी चाहिए। वह क्या जो इन प्रकार के अन्तर्गत को स्वीकार करती है, वह निरोध ही समस्त रूपों और विचारों को जानकर किसी निर्णय पर पहुँच सकती है। इन प्रकार की मान्यता मान्यता है और हमें कारण मान्यवादी लेकर मान्यता यह कहता है कि मान्यवादी क्या, नव यथार्थवाद, अन्तर्गत के रूप में अन्तर्गत वस्तुनिष्ठता को अन्तर्गत कर बनता है जो अन्तर्गत को यथार्थ के तीव्र अन्तर्गत में सफल बनाता है।<sup>१</sup> अन्तर्गत ही एक ऐसा साधन है जो मानव का पूर्णतः चित्र अन्तर्गत कर सकता है, जो मानव के अन्तर्गत जीवन को भी उसकी सक्रियता में प्रदर्शित कर सकता है। मान्यता ने अन्तर्गत के अन्तर्गत सिद्धान्त का खडन किया है। अन्तर्गत के विचारों और परिवर्तनों की प्रक्रिया को वैयक्तिक कारणों के आधार पर ही निष्ठ नहीं किया जा सकता। उनका अन्तर्गत कारण भी अन्तर्गत होता है।

यथार्थवाद में अन्तर्गत का सच्चा विवरण तो आवश्यक होता ही है। इसके साथ ही सर्वमान्य परिस्थिति में प्रतिनिधि पात्रों को निर्मित हो आवश्यक होती है।

१. 'राष्ट्र फॉर्म' - ८ नवंबर एंड ८ फोक्स।

कि जीवन का संस्कार-परिष्कार ही उसका सत्य है। वह मानव मनोवृत्तियों के प्रोत्साहन और विकास में विश्वास रखता है। संसार के अधिकांश महान् साहित्यकार आदर्शवादी ही हुए हैं, क्योंकि उनकी सर्जना आदर्शवत् मूल्यों और चिरन्तन सत्य को दृष्टि में रखकर मानव की आकांक्षामो और संभावनामो पर आधारित रही है। उन्होंने सामान्यतः लोक-मंगल-विधायक तत्वों को ही अपनी सर्जना का विषय बनाया है। वाल्मीकि, व्यास, कालिदास, होमर, वर्जिल, तुलसीदास, शेक्सपियर आदि आदर्शवादी कवि हो चुके हैं। आदर्शवाद मूलतः कविता का विषय रहा है और कविता में इसकी अभिव्यक्ति का यथेष्ट अवसर भी रहा है। आदर्शवादी रचना में कल्पना और भावुकता का प्रातिमर्श देखा जाता है और इस प्रकार की शैली कविता के लिए अधिक उपयुक्त होती है। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि गद्य में आदर्शवाद की गुंजाइश नहीं होती। गद्य में भी इसकी अभिव्यक्ति हुई है, क्योंकि गद्य-काव्य या पद्य-काव्य लेखक-विशेष के दृष्टिकोण का बाह्य-मात्र होता है। यदि लेखक आदर्शवादी है तो गद्य में भी उसकी विचार-धारा का बहुज प्रवाह देखा जा सकता है। तॉलस्टॉय और प्रेमचंद इसी प्रकार के लेखक रहे हैं। किन्तु गद्य के भाविर्भाव ने लेखको के सामने एक ऐसी भूमि प्रस्तुत की जो आदर्शवाद की विरोधिनी है, जो 'क्या होना चाहिए' के स्थान पर 'क्या है' पर ब्यादा जोर देती है। इस प्रवृत्ति को यथार्थवाद के नाम से अभिहित किया जाता है। साहित्य में यथार्थवाद का मूल सिद्धांत है, वस्तु को उसके यथार्थ रूप में चित्रित करना। न तो उसे कल्पना के माध्यम से अनुसृत रूप प्रदान करना और न तो किसी पूर्व प्रह से उसे दूषित बनाना। वस्तुतः यथार्थवाद का सम्बन्ध प्रत्यक्ष वस्तु-जगत् से है। मानव-जीवन अपने स्वाभाविक रूप में दुर्बलताओं और सबलताओं का पुंज है। जीवन का वही रूप यथार्थ है, जिसमें जीवन के दोनों पक्षों को किसी प्रकार के पूर्वप्रह के बिना प्रस्तुत किया जाता है। भौतिक जगत् या वस्तु-जगत् ही यथार्थ नहीं है, भाव-जगत् भी उतना ही यथार्थ है। मानव के सुख, दुःख, आशा, आकांक्षा को भी उसके जीवन में अत्यन्त महत्वपूर्ण भूमिका है। यथार्थ-चित्रण में वस्तु-जगत् के साथ ही भाव-जगत् का भी समावेश चित्रण को अधिक प्रभावशाली सिद्ध करता है।

कला एक ऐसा साधन है जिससे मनुष्य यथार्थ को पकड़ने और ग्रहण करने का प्रयत्न करता है। वह अपनी चेतना की ज्वाला में यथार्थ को तपाकर नवीन रूप प्रदान करता है। सारी रचना-प्रक्रिया और कलाकार की सारी वेदना जगत् का वास्तविक चित्र निमित्त करने के प्रयत्न में यथार्थ के माध्यम से ही संभव है। महान् कलाकार अपनी राजनीतिक विचार-धारा के बावजूद यथार्थ के साथ सीधे और क्रान्तिकारी संघर्ष करते हैं, उसका संघर्ष क्रान्तिकारी इस कारण कहा जाता है, क्योंकि यथार्थ को परिवर्तित करने की वह चेष्टा करता है। उसके लिए सारा जीवन

ही हर्मन का जीवन है। जगत् नन्ही मनुष्य मनुष्य होती है, जबकि वह किसी प्रकार के विज्ञान विज्ञान से परिचित न होकर कुछ भाव में सभी भाव और विचारों को घनाकर बनती है। जगत् और विज्ञानवर्द्धिता दोनों एक दूसरे में बहुत अधिक दूर होते हैं। इन्हीं कारणों को मनुष्य बनाना होता चाहिए। मार्क्सवादी बनाना के लिए भी यह विज्ञान इसी रूप में प्रयुक्त होता है। जगत् का रूप और बना का वही विचार होता है। यदि मनुष्य वही विचार का होता है, किन्तु रूप का प्रभाव हर्मन विचार पर भी पड़ता है। मार्क्सवाद को नेहरू केवल पैमाने के रूप में नहीं मानना चाहता। यह उनकी जीवन-दृष्टि होती चाहिए, यथार्थ का निष्कर्ष होना चाहिए। इसके माध्यम में वह हम सभी को जगत् प्रदान करता है और अनुमानित कर सकता है, जिसकी अभिव्यक्ति अनिवार्य होती है। मार्क्सवाद निरर्थक नेहरू की यथार्थ जगत् को जानने और निरोधित करने की प्रणाली होती चाहिए। मनुष्य रूप और विचारों को अभिव्यक्ति रूप में घनाकर बनना कला-पर्यन्त नहीं कहा जा सकता। कला प्रणाली और रचना को ही घनाकर बन सकता है। कलाकार का मनुष्य केवल मनुष्य से होता चाहिए। मनुष्य के अनुसार मनुष्य यथार्थ के प्रत्यक्ष स्वभाव के समस्त पक्षों की पूर्णता और उनके पारस्परिक सम्बन्ध में निर्मित होता है। विषय-वस्तु के विचार तक पहुँचने के लिए हमें मनुष्य और विचारों में मनुष्य के विचारों में मनुष्य की अभिव्यक्ति मनुष्य और मनुष्य रूप में बिना मनुष्य के और विचारों के बिना नहीं समझी जानी चाहिए, किन्तु मनुष्य की मनुष्य प्रक्रिया, विचारों के उद्देश्य और उनके समाधान में समझी जानी चाहिए। वह जगत् को हम प्रकार के दर्शन को स्वीकार करता है, वह निश्चय ही मनुष्य रूप और विचारों को जानकर किसी निर्णय पर पहुँच सकती है। हम प्रकार की जगत् मानव-जगत् है और इसी कारण मार्क्सवादी लेखक माधवकार यह कहता है कि मनुष्यवादी कला, नव यथार्थवाद, मात्र के युग में सम्पूर्ण वस्तुनिष्ठता को घनाकर बनता है जो घनाकार को यथार्थ के तीव्र मनुष्य में सफल बनाता है।<sup>१</sup> उदाहरण ही एक ऐसा माध्यम है जो मानव का पूर्णतर चित्र प्रस्तुत कर सकता है, जो मानव के आन्तरिक जीवन को भी उसकी सक्रियता में प्रदर्शित कर सकता है। मार्क्स ने मनुष्यविज्ञान के व्यक्तिपरक विज्ञान का खडन किया है। मनुष्य के विचारों और परिवर्तनों की प्रक्रिया को वैयक्तिक कारणों के आधार पर ही सिद्ध नहीं किया जा सकता। उसका वस्तुपरक कारण भी अनिवार्य होता है।

यथार्थवाद में वस्तुओं का सच्चा विवरण तो आवश्यक होता ही है। इसके साथ ही सर्वमान्य परिस्थिति में प्रतिनिधि पक्षों की निर्मिति भी आवश्यक होती है।

१. रातफ फॉर्म : ८ नोवेल एंड द पीपल।



यथार्थवाद मूलतः जीवन के यथार्थ विचित्र को महत्व प्रदान करता है, जिसे हम पोटोप्रासिक विचार भी कह सकते हैं, जिनमें जीवन के गर्-भगर् दोनों पक्ष प्राप्ति हैं, किन्तु सामान्यतः यह देना चाहा है कि यथार्थ के नाम पर जीवन के दुःखित-पृथिव पक्ष को अधिक उभारा जाता है। यथार्थवाद भावार्थवादका विरोधी होने के कारण कल्पनातिशय को स्वीकार नहीं करता, किन्तु यथार्थ के नाम पर अपने यह धारणा की जा सकती है कि जीवन की दुर्बलताओं-मृग्यताओं का विचित्र करते हुए यह स्वस्थ और सुन्दर के निर्माण में योग दे सकता है, किन्तु उसके विभिन्न स्वरूप को देखते हुए यही कहा जा सकता है कि अपने भाषा के विपरीत काम किया है और समाज के विरुद्ध रूप को ही चित्रित किया है।

भावार्थवाद वर्तमान युग में वैज्ञानिक यथार्थवाद नाम से अभिहित होता है। भावार्थवादी साहित्य कल्पना और भावार्थ को न मानाकर ठोस यथार्थ को अपनाकर चलता है। भावार्थवादी साहित्य का सम्बन्ध ऐतिहासिक विकास से मानते हैं जो एक यथार्थ वस्तु है। भावार्थवाद और पूंजीवाद के यथार्थ में अंतर होता है। पूंजीवादी यथार्थ सीमित और हृदयवादी है, जबकि भावार्थवादी यथार्थ असीम और विकासशील। भावार्थवादी जिस यथार्थ का चित्रण करता है, वह दलगत राजनीति अथवा उसकी राजनीतिक दृष्टि पर निर्भर न होकर उसके अपने दृष्टिकोण और निरीक्षण-शक्ति पर निर्भर करता है। यथार्थवादी साहित्यकार के लिए यह आवश्यक नहीं है कि भावार्थवाद से उसका विश्वास हो ही। भावार्थवाद से प्रभावित हुए बिना भी वह यथार्थ का सफल चित्रण कर सकता है।

कुछ लोग प्रकृतिवाद को यथार्थवाद का ही रूप समझते हैं। प्रकृतिवाद मनुष्य को प्रकृति के धरातल पर प्रस्तुत कर अन्य प्राणियों के समकक्ष लाकर रख देता है। प्रकृतिवादी लेखक मनुष्य को काम, क्रोध आदि विकारों से ही भरा हुआ समझता है और उसकी इन्हीं विकारों को प्रकट करने वाली वस्तुओं का खुल कर वर्णन करता है। यथार्थवादी लेखक ठीक इसी रूप में मनुष्य को नहीं स्वीकार करता, किन्तु वह मनुष्य की भावनाओं और विचारों का अंकन करते-करते कभी-कभी प्रकृतिवादी धरातल को अपना लेता है। प्रकृतिवाद मानवतावाद का विरोधी होता है, जबकि यथार्थवाद समग्र रूप में मानवतावाद का विरोधी नहीं है। कहीं-कहीं वह उसके विरोध में चला जाता है।

यथार्थवाद सभी अपनी सही भूमिका अपना सकता है, जबकि वह यथार्थ चित्रण में स्वस्थ-अस्वस्थ दोनों प्रकार की प्रवृत्तियों को अपनाकर चलेगा। अस्वस्थ पक्ष को प्रस्तुत करते समय लेखक को यह ध्यान रखना चाहिए कि अस्वस्थ पक्ष के लिए ही उसका चित्रण न हो, प्रत्युत उसके पीछे कोई सामाजिक रचनात्मक प्रवृत्ति हो।

सत्यमेव जयते की भाँति की सत्यमेव जयते है । सत्यमेव जयते वाक्य के सत्यमेव जयते की भाँति का लेखन मात्र स्वीकार करना है और उसी के आधार पर सत्यमेव जयते का स्वीकार करना है । किन्तु एक बात बहुत स्वीकार्य है कि सत्य का दृष्टिकोण हमारी मनोवृत्ति के निर्माण में अत्यन्त विशेष महत्व रखता है । सत्य वाक्य के सत्यमेव जयते का अर्थ जो परिचय में दृष्टि करने नहीं किया जा सकता । सत्यमेव जयते लेखन यदि स्वयं दृष्टिकोण बनाकर चलता है तो व्यक्ति को समाज-कालेन निर्दिष्ट में ले जाता है और इस प्रकार उसके साथ और धार्मिक दोनों पक्षों का विचार करना है । साथ परिचय पर अधिक बल न देने के कारण सत्यमेव जयते वाक्य की गति हो जाना है और सत्यमेव जयते यदि वस्तुतः को ही ग्रहण करता है और भाव-जगत् को नियन्त्रित करता है तो वह भी एकांगी गति हो जाना है ।

सादरवादी साहित्यकार भाषा-प्रयोग में अधिक गहन रहते हैं । वे भाषा के सौन्दर्य-निर्माण को अधिक महत्व देते हैं और उनकी भाषा में भावुकता अधिक होती है । सत्यमेव जयते की ओर अधिक भावधान रहता है । वह वाक्यों को नवीन अर्थमयता प्रदान कर उनके अर्थक तरंग को बढ़ाता है तथा उनकी शैली में विनोद, तर्क, व्यंग्य और बोद्धिगता की प्रधानता रहती है । सत्यमेव जयते सामान्य रूप में जन-भाषा को अपना कर चलते हैं और सामान्य व्यवहार के वाक्यों की साहित्य में प्रतिष्ठित करते हैं । लोक-जीवन के विभिन्न पक्षों को वे सत्यमेव जयते रूप में चित्रित करने का प्रयत्न करते हैं ।

सत्यमेव जयते मनोवैज्ञानिक प्रणाली को अपनाकर चलने के कारण सत्यमेव जयते और प्रतीकवादी शैली अपनाकर चलते हैं । उनकी भाषा में किं प्रकृति रहती है । विषय-प्रतिपादन भी सामान्य जीवन से कुछ हट कर होने के विभिन्न प्रकार का होता है । सत्यमेव जयते वाक्यों को शैली सामान्य पाठक के लिए ही होती है ।

[illegible]

जीवन का दृष्टिकोण समझते हैं। यह जीवन में ही घटने वाला गीत को दुआता है। यह, जैसे जीवन के अन्त में ही जीवन का जीवन और यदि यह ऐसा नहीं हुआ तो वह जीवन की ही जिन्दगी में रहेगा। कविता और नाटक में इस जीवन के प्रति अपनी दृष्टिकोण, जिसका दिना अन्तर्गत की भावना को प्रोत्तेजित कर सकते हैं और गंभीर भी हो सकते हैं, किन्तु जगत् में जीवन के पवित्रता की सुवर्णशक्ति पवित्रता होती है। इतिहास कुछ इस प्रकार के दृष्टिकोण को अन्तर्गत मानती है, किन्तु अन्तर्गत कविता की भावना में ही इस प्रकार की अन्तर्गत प्रवृत्ति विनया प्रतीत होती है। और उन्मत्त की भावना में ऐसा कुछ नहीं होता। इसमें कोई संदेह नहीं कि उन्मत्त ने अपनी दिव्यता की अन्तर्गत में मनुष्यो मनुष्यो की भावना उन्मत्त की है, परन्तु इस अन्तर्गत में कविता को छोड़ना कुछ विनया-गा प्रतीत होता है। कविता के क्षेत्र में गीत, विनया और कविता का सकते हैं और उनकी भावना कवितात्मक गीतों के आधार पर हो सकती है, पर उन्मत्त कवितात्मक गीतों के क्षेत्र में नहीं आता। उन्मत्त के पात्र, नीति, विनया-वस्तु आदि की चर्चा की जा सकती है, किन्तु उनकी रचना-प्रक्रिया परोक्ष-निरोधित नहीं होती। सम्प्रति ऐसा कोई भावनात्मक जीवन नहीं है जो उन्मत्त को कविता-कृति के रूप में स्वीकार करे और उसी रूप में उसकी भावना करे।

इतिहास कुछ के अनुसार इंग्लैंड में लोग उन्मत्त को कविता-कृति के रूप में नहीं ग्रहण करते, जबकि पात्र और रूप में उन्मत्तकार रचना को गंभीरता से ग्रहण करता है। पचासवें ने गोमो का वर्णन करने के लिए मुहावरे की शीर्ष में एक मान्यता कर दिया। तीसस्तोत्र ने 'बुद्ध और धार्मिक' को सात बार लिखा। उन्होंने अपनी रचनाओं को निम्न में जो इतना बड़ा उठाया, इसके कारण भी उनकी रचनाओं में वैशिष्ट्य है और वैशिष्ट्य का एक कारण यह भी हो सकता है कि भावनात्मक इन रचनाओं की भावना बड़ी कठोरता से करते हैं। यदि इंग्लिश-लेखक और भावनात्मक उन्मत्त गंभीरता, कम और कठोरता से भावनात्मक कृतियों को करें तो उन्मत्त को कविता कृति कहा जा सकता है।<sup>१</sup>

हमें यह स्वीकार कर लेना चाहिए कि उस सभी प्रकार के साहित्य का अस्तित्व है, जिसे लेखक बौद्धिक और कवितात्मक प्रमाण से लिखने के लिए प्रतिबद्ध होता है। सभी प्रकार के साहित्य के क्षेत्र में एक प्रकार की अतिव्याप्ति होती है और एक दूसरे का स्पर्श करने लगता है। इतिहास, दर्शन आदि के उन्मत्त के आकलन और व्यवस्थापन में कविता का स्पर्श पाया जाता है। जब सर्वसाधारण साहित्य में कवितात्मकता

१. बसेवेट ऐसेज, भाग २, इतिहास वृत्त, पृ० ५४—५५।

धीर उपदेशात्मकता की प्रतिष्ठापति देनी जाती है तो ऐसा कौन-सा माध्यम निर्मित किया जा सकता है, जिससे यह सिद्ध किया जा सके कि कोई रचना-शुद्धतः कला-कृति है और कोई रचना कला-कृति नहीं है। किन्तु लेखक किम उद्देश्य-विरोध से परिवर्तित होकर रचना करता है, वही इसका निर्णायक सत्त्व है। जो लेखक किसी सत्य को अभिलिखित या स्थापित करना चाहता है, किसी उद्देश्य को सिद्ध करना चाहता है या अपने पाठक को त्रिधा-सम्पादन का प्रोत्तेजन देना चाहता है, उसका मुख्य लक्ष्य दीक्षित होता है, कला उसके लिए गौण होती है। किन्तु कलाकार अपने विषय के चिन्तन से जनित आनन्द के प्रतिरिक्त उसका कोई लक्ष्य नहीं रखता। कलाकार कला को छोड़कर अन्य क्षेत्र में प्रवेश नहीं करता। वह अपने ही क्षेत्र में आनन्द का अनुभव करता है। वह प्रत्येक वस्तु को अपनी कल्पनात्मक शैली में प्रयुक्त कर सकता है। प्रत्यक्ष उपदेशात्मक प्रणाली को अपनाने की उसे कोई आवश्यकता नहीं रहती। ऐसी स्थिति में उपन्यास को कला-कृति माना जाए या नहीं? उपन्यास का क्षेत्र अत्यन्त विस्तीर्ण है और उसमें कोई भी तथा प्रत्येक वस्तु सुन्निविष्ट हो जाती है। उसकी कोई सीमा निर्धारित नहीं है। उपन्यास के लिए सिद्धांत और व्यवस्था का कोई प्रश्न नहीं उठाया जा सकता और यदि ऐसा कोई प्रश्न उठाया जाए तो उसके पुनः परीक्षण की गुंजाइश होनी चाहिए। उपन्यासकार कुछ भी कहने और लिखने के लिए स्वतंत्र रहता है। वह किसी सिद्धान्त, दर्शन को उपन्यास के माध्यम से अपने पाठकों के समक्ष प्रस्तुत कर सकता है और रचना-प्रक्रिया के किसी नियम का पालन करने के लिए बाध्य भी नहीं होता। उपन्यास-रचना-विधान में ऐसी नमनीयता है कि कोई लेखक किसी भी प्रणाली से कुछ लिखकर उसे उपन्यास की संज्ञा से अभिहित कर सकता है। इस कारण यदि आलोचक उपन्यास के सदर्थ में कला की धात करता है तो उपन्यासकार नाक-भौंह सिकोड़ने लगता है। प्रतिभा सम्पन्न उपन्यासकार भी उपन्यास को कला के रूप में स्वीकार करने के लिए सत्पर नहीं प्रतीत होते। बर्जिनिया वुल्फ़ जो स्वयं उपन्यास को सलित कला की अग्रगण्य निदर्शन रही हैं, उपन्यास को कला-कृति के रूप में स्वीकार नहीं कर पाती। इन अध्याय के प्रारंभ में ही हम उनके सम्बन्ध में कह आए हैं। बर्जिनिया वुल्फ़ स्वयं एक प्रतिभासम्पन्न उपन्यासकार रही हैं और उन्होंने अपने उपन्यासों में शिल्प-विधि और कला-कौशल को और अधिक ध्यान दिया है। यतः उनका यह कथन कि उपन्यास कला-कृति के रूप में परिगणित नहीं हो सकता, बहुत ही आश्चर्य प्रतीत होता है। बर्जिनिया वुल्फ़ ने ऐसा कहा है कि कोई भी जीवन आलोचक ऐसा नहीं है जो उपन्यास को कला-कृति कह सके और उस रूप में उसका मूल्यांकन करे। किन्तु स्वयं वुल्फ़ ही एक ऐसी-उपन्यासकार हैं, जिन्होंने कला की सत्य मानकर अपने उपन्यासों की रचना की है।

उपन्यास का अर्थ-ज्ञान का प्रदर्शन करने का है। वास्तव में जो ज्ञान का प्रदर्शन करने का है और इसका अर्थ-ज्ञान का प्रदर्शन करने का है, जो कि जीवन की दृष्टि में प्रदर्शन करने का है। इस कारण उपन्यास के लिए जो ज्ञान के विषय प्रयुक्त होते हैं।

उपन्यास क्या है, क्योंकि यह ऐसी वस्तु को प्रदर्शित करता है, जिसे उपन्यास-कार जीवन के महान समझता है अथवा जिसे वह जीवन का सत्य समझता है। वह इस तथ्य को प्रमाणावली बाध आकार में अभिव्यक्ति रूप में प्रस्तुत करता है। वह ऐसा दर्शा करता है जिसमें पाठक यह देख सकें, जिसे अपने देखा है और अपने आनन्द प्राप्त कर सकें। यदि ऐसा हम सत्य को पुरा नहीं कर पाता तो हम उसकी रचना को अकारणिक कह सकते हैं। यदि ऐसा अपने पाठकों को आनन्द प्रदान करने के स्थान पर उन्हें अपने प्रचार-कार्य का साधन बनाना चाहता है तो हम उसे अकारणिक दृष्टि में दोषी ठहरा सकते हैं। यदि ऐसा जो कल्पनात्मक अतिदर्शन प्रस्तुत करता है, उसके प्रति मन्त्रा नहीं है तो भी हम उसे अकारणिक दृष्टि में दोषी पाते हैं। उपन्यास अपने सामान्य रूप-आकार में कला के सामान्य सिद्धांतों में अनुमानित नहीं हो सकता। उपन्यास के प्रकार असीम हैं और इसके रूप इतने अधिक हैं, जितने अधिक जीवन के हैं, किन्तु क्या उपन्यास के रूप कविता के रूप से अधिक वैविध्यमय हो सकते हैं अथवा इसके रूप की विविधता की सम्भावनाएँ अधिक हैं ? उपन्यास के अनेक प्रकार हैं और उनका क्षेत्र बहुत ही व्यापक है, किन्तु इसे कला के क्षेत्र में उभो प्रकार वर्गीकृत नहीं किया जा सकता, जिस प्रकार कविता को। उपन्यास का सबसे अच्छा रूप यह है जो विषय-वस्तु को सर्वोत्तम रूप में प्रस्तुत कर सके। उपन्यास में रूप के अर्थ की इसमें बड़ कर दूसरी परिभाषा नहीं हो सकती। सबसे अच्छी इति यह है, जिसमें विषय-वस्तु और रूप दोनों सघटित हो तथा एक-दूसरे से वृक्ष न किए जा सकें—ऐसी वृत्ति जिसमें समस्त विषय-वस्तु रूप में प्रयुक्त हो गई हो और जिसमें रूप समस्त विषय-वस्तु को अभिव्यक्त करता है। उपन्यास के समान दूसरी कोई कला नहीं है, जिसकी आलोचना अनेक कोणों से की जा सके, क्योंकि उपन्यासकार अनेक कोणों से अपने विषय का प्रतिपादन कर सकता है। शूबक ने इस सत्य को स्थापित कर दिया है कि उपन्यास कला है और यह सभी कला के नियमों का पालन करता है और यदि हम उन नियमों को देखें तो हम विशिष्ट कला के रूप में इसकी विशिष्टता अन्वेषित कर सकते हैं।<sup>१</sup>

१, मैकिंग ऑफ़ लिटरेचर, चार, ए, स्कॉट-जेम्स, 'द नॉवेल' अध्याय १।



## द्वितीय चंड





क्रम में प्रेमचन्दजी भारतीय किसान के भादर्श-रूप को भूले नहीं हैं। उपन्यास का नायक होरी सारी बाधाओं और सकटों के रहते हुए भी अपने भूल भादर्श का विस्मरण नहीं कर सका है। वह अंततः भादर्शवादी है।<sup>१</sup> आचार्यजी ने होरी को जिन रूप में भादर्शवादी देखा है, वह वस्तुतः उस रूप में चित्रित नहीं हुआ है। वह सामाजिक रुढ़ियों, परम्पराओं, बन्धनों आदि के प्रति भीरु है। वही नहीं, गामाग्यतः सभी किसान इस रूप में भीरु हैं, भाग्यवादी हैं और कुछ भीमा तक पनायतवादी हैं। होरी का समग्र जीवन मत्-भस्म का पुत्र है। उसमें यदि कहीं पर भी भादर्शवाद को झनक मिलती है तो वह मात्र उसकी भीरुता का प्रतिफल है, अन्यथा येन्द्र ने उसे उसकी समस्त सन्नतताओं और दुर्बलताओं के साथ चित्रित कर दिया है और इसी कारण वह घरेले वर्ग का सफल प्रतिनिधि हो सका है। 'गोदान' में चाहे विषय-वस्तु का प्रश्न हो, चाहे पात्रों के परिचर्चन का प्रश्न हो और चाहे विभिन्न समस्याओं की विवृति का प्रश्न हो, प्रेमचन्द ने सर्वत्र यथार्थ का ही सम्बल ग्रहण किया है। होरी मयपों से लड़ता-झूकता, लड़कपटारा, छन-छपों का आश्रय लेता, घाटी स्वभाव-मुद्रम कहला और दया के कारण और अधिक निमग्न र्थ में कान-कबनित हो जाता है। उनमें कहीं आक्रोश नहीं, विद्रोह नहीं, किन्तु स्वभावगत दुर्बलताएँ उसके साथ हैं। वह रुढ़िवादी या परम्परावादी है। मात्र भी भारतीय किसान रुढ़िवादी और परम्परावादी हो है, किन्तु रुढ़ि और परम्परा को धार्मिक तो नहीं कहा जा सकता। जो अनेक रुढ़ि और परम्परा में अंतर्गत किसान को उसके समस्त मत्-भस्म पत्रों मन्त्रि आने पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करता है, उसे भादर्शवादी नहीं कह सकते और ऐसे पान को भी भादर्शवादी नहीं कह सकते।

'गोदान' में दो कथाने एक-दूसरे में अन्वित आदि में अंत तक प्रवृत्त हैं। पहली कथा का मूल विषय धार्मिक जीवन है और दूसरी कथा का नगर-जीवन। उपन्यास में प्रधानता धार्मिक जीवन की कथा की है, नगर-जीवन मौल्य है और उपन्यास का अंत भी हमारे नायक होरी की मृत्यु के साथ हो जाता है जो धार्मिक जीवन के अन्त का प्रधान पात्र है। अधिकांश पात्रोचक इस बात में सहमत हैं कि 'गोदान' दो कथानकों में अन्वित का अभाव है। दोनों कथानक एक दूसरे में पुर-मिश्र नहीं गए हैं, बरन् एक-दूसरे में अन्वित रूप में विरक्त दिख गए हैं। अन्वित की दृष्टि से यदि हम विचार करते हैं तो निष्कर्ष ही ऐसे अन्वित का अभाव पड़ता है, किन्तु यदि हम दोनों कथानकों को दो ऐसी स्वतंत्र दृष्टि के रूप में स्वीकार करें तो एक-दूसरे का समानान्तर प्रवृत्त हैं, एक दूसरे का अन्वित भी बनते हैं और दोनों का सुधार का

प्रभा। क्या के हुएर जन हो में समोहित हो जाता है तो मधुसूत हम हम उपन्यास के साथ धार्मिक भाव कर सकते हैं। प्रेमचन्द के वन बायोग जीवन को ही सर्वोत्तमो व्याख्या नहीं करना चाहते थे। वे मधुसूतः गृहस्थीन भारतीय समाज का चरित्र दिखाने और सर्वोत्तम विन प्रस्तुत करना चाहते थे। भारतीय जीवन की समझना राम-चोर और नगर-जीवन के अन्तिम विभाग पर ही व्यवस्थित है, किन्तु भारतीय जीवन की समझ बढ़ी विवक्षितता यह है कि यहाँ पर नगर नगर है और गाँव गाँव है। नगर-निवासी गाँव के रहने वालों से कहीं दूर है। नगर-जीवन पादचार्य मन्त्रा की पादचार्यमयी दोगी में विनमृत दूगरा हो गया है और ग्राम-जीवन में माटी की जो गंध है, वह नगर-निवासी में उबकाई भी सा गहरी है। तात्पर्य यह है कि दोनों में भूमभूत अंतर है, विद्याम वैषम्य है और यही दर्शाता प्रेमचन्द का उद्देश्य है। यही कारण है कि दोनों जीवन के कथानक एक-दूसरे से भिन्नता चाह कर भी भिन्न नहीं पाए हैं। दोनों कथानकों की कलात्मक अन्विष्टि निस्संदेह उपन्यास की कलात्मकता की अभिवृद्धि में महापद मिष्ट होती, किन्तु अन्विष्टि के प्रभाव में भी यह उपन्यास धीरम्यागिक कला की दृष्टि में सकल है। वस्तुतः अन्विष्टि की बात सब सटकती है जब यह स्वीकार कर चला जाए कि प्रेमचन्द 'गोदान' में ग्रामीण जीवन के ही मार्मिक चित्र प्रस्तुत करना चाहते थे। किन्तु जब हम यह बात स्वीकार कर लें कि उनका उद्देश्य ममत्त भारतीय जीवन को चित्रित करना था तो दोनों कथानकों में अन्विष्टि का किंचित प्रभाव नटकता नहीं। प्राचार्य बाबूजी का तर्क है कि इस उपन्यास के नाम से ऐसा कुछ प्रतीय नहीं होता कि यह समस्त भारतीय जीवन के चित्रण का प्रमाण है। 'गोदान' नाम से यही भासित होता है कि इसका सम्बन्ध कुपको के जीवन के किसी मार्मिक पहलू से है।<sup>१</sup> दिना पढे 'गोदान' नाम से मेरी समझ में धार्मिक धामान अधिक हो सकता है। कोई प्रबुद्ध पाठक यह अनुमान लगा सकता है कि 'गोदान' किसी धार्मिक विधि की ओर संकेत करता है और इससे वस्तुतः यही ध्वनित होता है कि होरी जीवन-पर्यन्त एक गाँव की साक्षरता अपने अन्तर्भूत में घोषित किए हुए था, उसकी वह लानचा सामाजिक जीवन की विपमता के कारण पूरी न हो सकी और जीवन के अन्तिम क्षण में उसी होरी के नाम से घोषक वर्ग के प्रतिनिधि को बीच भाने का गोदान कर दिया गया। 'गोदान' से सामाजिक वैषम्य की व्यञ्जना होती है। वस्तुस्थिति यो यह है कि 'गोदान' नाम आमक है। संभव है प्रेमचन्द ने अन्तिक विचार किए बिना उपन्यास के अंत के आधार पर 'गोदान' नाम उपयुक्त समझा हो, किन्तु इससे इस उपन्यास की राष्ट्रीय विचारधारा का अत्यन्त घुमिल परिचय प्राप्त होता है। यह प्रेमचन्द का ही दोष

नी है। फिर के दो-दो आवाजों ने इस प्रकार की हूँ की है। गाँगाँर के मुस्लिम आगाँर 'युद्ध और शांति' की भी मही रमा है। उन्ने उन्नाय की केन्द्रीय विचार-मूर्ति का स्वरूप दर्शित नहीं प्राप्त होता। 'युद्ध और शांति' की स्थापक संगति के स्थापक ने अपने विचार स्पष्ट करने हुए पूर्ण स्वरूप ने कहा है कि उन्नायकार का स्थापक जीरा का निर्माण करना है और इस उन्नाय में निम्नलिखित जीरा का निर्माण हुआ है, किन्तु स्पष्ट एवं संगत रूप के महीर का धर्माय है। यदि स्पष्ट और संगत रूप होना भी स्पष्ट ही प्रकट होता, तर्जान स्थापक संगति के प्रभाव में भी यह एक उन्नाय उन्नाय है। यदि इस दृष्टि में देखा जाए तो 'गीता' में स्थापक संगति का प्रभाव नहीं है और आधुनिक जीवन का प्रत्यक्ष सुन्दर निर्माण तो इसमें हुआ ही है। इसमें सच्चा उन्नाय बड़ी होता है, जिसमें विषय-वस्तु और रूप दोनों का सामञ्जस्य हो। 'युद्ध और शांति' में दोनों का सामञ्जस्य नहीं है, पर 'गीता' में विविध दैविक के सादर सामञ्जस्य है। 'युद्ध और शांति' को 'एथिक नॉवेन' के नाम से अभिहित किया गया है। वह गरिमा में महाकाव्य की परम्परा में धारा है। सगमें युद्ध और शांति विषयक महत्त्वपूर्ण व्याख्यान और विवेचन के साथ सैकड़ों पृष्ठ सांस्कृतिक और राष्ट्रीय चेतना की विवृति से भरे पड़े हैं। उगमें समानान्तर प्रवहमान दोनों कथानकों में कोई तात्त्विक संगति नहीं है और वह अपनी शायकता एवं प्रभावोत्पादकता में अशक्ति है। वस्तुतः, 'युद्ध और शांति' का आयोजन अत्यन्त विराट् है। इसी कारण वह बलात्मक दैविक तथा स्थापक संगति के प्रभाव के होने हुए भी महाराष्ट्र की गरिमा में मज्जित है। 'गीता' और 'युद्ध और शांति' की कोई तुलना नहीं है। प्रेमचन्द में तौनस्मार्ग के समान इतना धैर्य और सभ्यता इतनी प्रतिभा नहीं रही है कि वे तटस्थ भाव में सैकड़ों पृष्ठ सांस्कृतिक और राष्ट्रीय चेतना के मध्वन्ध में लिखने जाएँ और यह बिना ही न करें कि उनके मूल कथ्य का क्या हुआ और पुनः पूरी सुधमता के साथ अपने कथ्य को पकड़ लें। इतने विज्ञान वैमानिक पर किए गए विश्लेषण की प्रेमचन्द सँभाल नहीं सकते थे। 'गीता' इस दृष्टि से व्यापकता के स्थान पर सीमित परिवृत्त का निर्माण है और इसे भारतीय राष्ट्रीय जीवन का महाकाव्य नहीं कहा जा सकता। किन्तु इस उन्नाय में युगीन राष्ट्रीय और सांस्कृतिक चेतना की अभिव्यक्ति शायक धरातल पर हुई है। आचार्य बाजपेयी के अनुसार प्रेमचन्द की 'गीता' उन्नाय एक सीधे-सादे कथानक पर आधारित है। वह आधुनिक जीवन के दैन्य और सामाजिक वैषम्य को प्रदर्शित करता है। कष्ट रस का ही इसमें प्राधान्य है। इस कष्ट रस प्रधान ग्रन्थ चित्र को राष्ट्रीय जीवन का प्रतिनिधि चित्र नहीं कहा जा

सकता। किन्तु वस्तुस्थिति इससे भिन्न है। लेखक का सक्षय केवल ग्राम्य जीवन का सर्वांगीण चित्र ही प्रस्तुत करना नहीं था। लेखक ने ग्राम्य जीवन के साथ ही शहरी नगर जीवन को भी चित्रित किया है। इस प्रकार सामान्यतः ग्राम और नगर जीवन के मासिक पक्षों को उन्होंने बड़ी सूक्ष्मता के साथ अंकित किया है। एक ओर ईश्वर-दुःख, रोग-युमुष्मा, पीडा-शोषण आदि के चित्र हैं तो दूसरी ओर समृद्धि-वैभव, विलासिता-सम्पदता एवं वैदेशिक प्रभावों के जीवन्त चित्र हैं। एक ओर रुढ़ि-परम्परा, रीति-रिवाज, खान-पान, दादी-बिवाह, उत्सव-पर्व आदि के अत्यन्त प्रभावशाली चित्र हैं तो दूसरी ओर परम्परामोह, जातीय भावनाओं, ठकोरसों-माहम्वरों के प्रति उग्र विद्रोहात्मक प्रवृत्ति की मर्मस्पर्शी व्याख्या है। एक ओर अन्याय अत्याचार को खूब करने की मूक प्रवृत्ति की व्यंजना है तो दूसरी ओर अन्याय-अत्याचार के प्रति अक्षीम आक्रोश की अत्यन्त शक्ति अभिव्यक्ति है। 'गोदान' में तत्कालीन सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक जीवन अत्यन्त व्यापक धरातल पर अभिव्यक्त हुआ है। प्रेमचन्द ने जीवन के सत्-प्रसव, आशासनीय-विगर्हणीय, विस्तृत-संक्षुब्धित, विध्यात्मक-निषेधात्मक सभी पक्षों को कुशल चित्ते के समान चित्रित किया है। इसमें कोई संदेह नहीं कि राजनीतिक उथल-पथल के प्रत्यक्ष चित्र 'गोदान' में अस्पष्ट हैं, किन्तु राजनीतिक जीवन की प्रचलन धारा 'गोदान' के आन्तरिक प्रवाह में अनुस्यूत है। यदि सूक्ष्मता से विचार किया जाए तो यह बात निश्चित-सी हो जाती है कि युगीन राष्ट्रीय जीवन का ऐसा कोई भी पक्ष नहीं है, जिसका सजीव रूपायन 'गोदान' में न हुआ हो। कुछ लोगो को यह भावित है कि इस उपन्यास में उत्तर प्रदेश के एक गाँव की कहानी है। इसे समस्त भारतीय जीवन का प्रतिनिधि उपन्यास किस प्रकार कह सकते हैं? भारतवर्ष के गाँव गाँव ही हैं। किसी भी प्रदेश का गाँव अपनी विशेषताओं से किसी अन्य प्रदेश के गाँव के सदृश ही है। मूल समस्याएँ एक ही हैं। इसी प्रकार शहरी-जीवन की भी मूल समस्याएँ एक जैसी ही हैं। इस कारण 'गोदान' के दोनो कथानक भारतीय जीवन के प्रत्यक्ष कथानक ही हैं। भारत में सर्वत्र समस्याएँ एक जैसी ही हैं, जीवन का स्पर्शन एक जैसा है, आचार-विचार, रुढ़ि-परम्परा, जातीय और धार्मिक भावनाएँ एक जैसी ही हैं। अतः 'गोदान' के कथानक में किसी विशिष्ट स्थान को गण न होकर भारत की गण है। इसी कारण इसे हम राष्ट्रीय जीवन का उपन्यास कहेंगे हैं।

'गोदान' में पात्रों का विकास बहुत ही स्वाभाविक और मनोवैज्ञानिक है। इन उपन्यास की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि लेखक इनके पात्रों के निर्माण में अधिक प्रयत्नशील नहीं है। इस कारण पात्रों पर उसने स्वयं अपने को आरोपित नहीं किया है। उनके स्वाभाविक विकास में किसी प्रकार का अवरोध उपस्थित नहीं हुआ है और उनका अपना व्यक्तित्व निमित्त हो सका है। 'गोदान' में प्रेमचन्द के अन्य

उपन्यासों की तुलना में जोवन के जीते-जागते चित्र अधिक ॥ और उनकी अनेक समस्याएँ हैं, किन्तु उनके समाधान का प्रयत्न नहीं है; जबकि अन्य उपन्यासों में समाधान का प्रयत्न होने के कारण उनका आदर्शवादी स्वर सुखर है। इस उपन्यास का प्रधान पात्र अपने वर्ग (किमान) का प्रतिनिधि है। वह व्यक्ति नहीं है, बल्कि वर्ग का प्रतीक है। उसके माध्यम में कृषक-वर्ग के दुःख-मुख, भ्रष्टा-भ्रष्टाशा, मकनता-विकनता आदि की भाषिक भाँकी प्रस्तुत की गई है। होरी भारतीय किमान का जीता-जागता चित्र है। उममे गुला भी हैं, दुर्गुला भी। पारिवारिक जीवन में उसकी आस्था है। वह अपने भाइयों से प्रेम करता है, उनके दुःख-मुख में सम्मिलित होता है। उनके द्वारा किए गए आचार को भ्रूक भाव से स्तब्ध कर लेता है, किन्तु उनकी मान-मर्दाश की अपनी मान-मर्दाश समझता है और प्राण-पण में उनको रक्षा करता है। उसे ईश्वर से -य है, किन्तु सबसे बड़ा भय विराडरी का है जो अतनोत्ता उमे तोड़ डालती है। रंजि रिवाज, आचार-विचार, हडि-परम्परा सब को स्वीकार कर लेता है। किसी भी के प्रति रंजमात्र बिद्रोह-भाव नहीं है। सब कुछ मिर झुकाकर स्वीकार कर लेता है और इन सबका परिणाम यह होता है कि उसका पारिवारिक जीवन बिभ्रुबलित हो जाता है, उमे अपनी भेटियों का विवाह ऐसे ढंग से करना पड़ता है, जैसा उसकी अन्तर्गत्ता कभी भी स्वीकार न कर पाती। वह 'महतो' में मजदूर हो जाता है। टूट जाता है, बिखर जाता है, उसका शरीर साथ नहीं दे पाता और जीवन-मर्प्य का एक थपेड़ा उसके प्राण-पण्ड को झकझोर कर उड़ा देता है। यह वस्तुतः उसकी ही कथना कहानी नहीं है, बल्कि यह भारतीय किमान की कहानी है।

'गोदान' में दूसरी ओर किगुरी मिह, पंडित दातादीन, लाला पटेलवरी, दुलाबी महाराज जैसे पात्र हैं जो नियति के बन्धन में बंधे, अस्मिन् के प्रति निराशा किमानों का अनेक प्रकार से चोखला करते हैं। कभी-कभी आचार-विचार के ठेकेदार भी बन जाते हैं। बन्धन, सामील जीवन में वैयक्तिक आचार की गुप्तता में सामाजिक आचार की ही प्रधानता है। वैयक्तिक स्तर पर सामाजिक बिधि-नियमों का अनुक्रम करते हुए भी वे सामाजिक स्तर पर अपने-आपको पाक-नाक गिद्ध करने का ढोंग करते हैं। उक्त पात्र वैयक्तिक स्तर पर आचार-विचार में निम्न कोटि के हैं, किन्तु वे ही सामाजिक स्तर पर होरी को जो दख देते हैं, वह अमानवीय प्रतीत होता है। साम्य बयान में ऐसे भी पात्र हैं जो सामाजिक बन्धन, जातीय मर्दाश को उरों का रसो स्वाकार नहीं कर पाते। उनकी दृष्टि में हडि-परम्परा, जातीय बन्धन आदि महत्वपूर्ण नहीं हैं। वे मानवीय भाव को तरबीह देते हैं। बन्धन, उनमें बिद्रोह का स्वर सुखर है। गोदर, दातादीन, निनिदा, अस्मिन् में बिद्रोह का यह स्वर अधिक

मुखर है। यातनाओं के बावजूद इनकी विद्रोहात्मक प्रवृत्ति अधिक गतिशील है। यह दूसरी बात है कि अर्थ-तंत्र अन्ततः उन्हें परास्त कर देता है, आर्थिक विवशता उन्हें दबोच लेती है। नारी पात्रों में धनिया नारी पात्र अधिक शक्तिशाली है। होरी हर बात को सिर झुकाकर स्वीकार कर लेता है, किन्तु धनिया में अन्याय सहन करने की शक्ति नहीं है। वह विद्रोह कर बैठती है, मले ही उसे अपने विद्रोह का बहुत बड़ा मूल्य क्यों न चुकाना पड़े।

राय साहब सम्भवतः पात्र हैं। ग्रामीण और नगर-जीवन के कथातक की कड़ी वे ही हैं। प्रेमचन्द ने उनके चरित्र के समस्त पक्षों को अत्यन्त सूक्ष्मता से उद्घाटित किया है। नगर पात्रों में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण पात्र मालती और मेहता हैं। मेहता के माध्यम से प्रेमचन्द ने अपनी राष्ट्रीय और सांस्कृतिक चेतना को मुखर किया है। उनकी चारित्रिक विशेषताओं को दिखाते हुए उन्होंने उनकी मानवीय संवेदना को अत्यन्त सशक्त प्रणाली से निरूपित किया है। पारश्चात्य सम्प्रदाय और संस्कृति की भ्रष्टा के भोंकी में मालती को बहाकर अंत में उसमें भारतीय संस्कृति के प्रति आर्ध आस्था उत्पन्न कर उन्होंने उसके माध्यम से पारश्चात्य सम्प्रदाय और संस्कृति पर भारतीय सम्प्रदाय और संस्कृति की विजय दिखाई है। नगर जीवन में उन्होंने बिलासिता का अत्यन्त स्पष्ट चित्र प्रकट किया है। दोनों जीवन के वैपश्य को घोर इंगित करना उनका उद्देश्य था। एक बात अवश्य है। ग्रामीण जीवन के पात्रों में संपर्प-निरत होते हुए भी जीवन का स्पन्दन है, किन्तु नगर-जीवन के पात्रों में जीवन का ऐसा स्पन्दन, जीवन की वैसी ताजगी नहीं है।

'गोदान' संपर्प-निरत मानव के जीवन का विषय विवेचन है। इसमें लेखक ने शोषक और शोषित के जीवन और व्यवहार के कटु-पर्य, मर्मस्पर्शी, अत्यन्त कष्ट एवं अत्यन्त निष्करुण पक्षों को सटस्थ भाव से उद्घाटित कर दिया है। कुछ लोगों के विचार से 'गोदान' में प्रेमचन्द ने मानवीय सिद्धांत का अनुसरण किया है और उन्हीं के आधार पर जीवन को व्याख्यायित किया है। किन्तु वस्तु-स्थिति यह नहीं है। प्रेमचन्द को मानवीय विचार-धारा से प्रभावित थी, पर उनके आधार पर उन्होंने 'गोदान' का निर्माण नहीं किया है। जीवन के प्रति उनकी विशेष दृष्टि थी। उसी दृष्टि को उन्होंने अपने इस उपन्यास के माध्यम से अत्यन्त सशक्त रूप में व्याख्यायित किया है। वे स्वयं शोषित वर्ग के रहे हैं और जीवन पर्यन्त उनका योगदान होना रहा है। इस स्थिति में यह स्वाभाविक है कि शोषित वर्ग के प्रति उनकी गहरी गहानुभूति हो जाए। उनकी यह सहानुभूति उनकी सटस्थता के बावजूद उपन्यास में आत्मतः शक्ति के समान प्रवहमान है। वस्तुतः होरी का जीवन कुछ गोपा तक लेखक के जीवन की आशा-प्राप्ताशा, सफलता-विक्रमता, निराशा-कुंठा का प्रतीकत्व प्रस्तुत

करता है। सामजस्यवादी लेखक भी तो होरी के समान ही निरन्तर जीवन के भीषण कालखंड का पान करता समय-समय पर ही कान-कवलित हो गया था।

'गोदान' की कहानी भ्रष्टाचारी कहानी है। दोनों कहानियाँ भ्रष्टाचारी हैं, किन्तु इसी में तो इस उपन्यास की पूर्णता है। भाषा बहुत ही मशक्त है। 'गोदान' की भाषा को देखने से यह अनुभव प्रवायास ही होने लगता है कि प्रेमचन्द उन रत्न-पारखों के समान थे, जिसे रत्न की प्रत्येक छटा, धाभा और विच्छिन्नता का पुरा-पुरा परिचय है। प्रेमचन्द शब्द-विद्या के अद्वितीय पारखी हैं। वे प्रत्येक शब्द की छटा और विच्छिन्नता को समझने हैं तथा पूरी कुशलता से शब्दों का प्रयोग करते हैं। हिन्दी में ऐसे मशक्त गद्य-लेखक विश्व हैं। 'गोदान' की भाषा को देखने से ऐसा कहा जा सकता है कि हिन्दी भाषा प्रेमचन्द को पारकर गौरवान्वित हो उठी है।

'गोदान' 'दोष-रहित दूषण-महित' भारतीय जन-जीवन का मर्मस्पर्शी एवं कर्ण धारण है। कान के चपेड़े इसकी महिमा को किसी प्रकार की भाँच नहीं पहुँचा सकते।





## नदी के द्वीप

भग्योजी हिन्दी के उन उपन्यासकारों में हैं, जिन्होंने लिखे तो छोटे ही उपन्यास हैं, किन्तु अपनी मूल प्रयोगात्मक वृत्ति के कारण हिन्दी उपन्यास साहित्य को पुष्ट और समृद्ध किया है। भग्योजी ने 'देखर : एक जीवनी', 'नदी के द्वीप' और 'अपने-अपने भजनबी' तीन उपन्यास लिखे हैं और तीनों में उनकी नव प्रयोग की वृत्ति परिलक्षित होती है। दूरिपक दृष्टि से देखा जाय तो 'नदी के द्वीप' अत्यन्त परिष्कृत और प्रौढ रचना है। 'नदी के द्वीप' में अभिव्यञ्जना पक्ष अपनी मार्कर्षक परिष्कृति के साथ विशेष प्रबल हो गया है। अतएव इस उपन्यास की शिल्प-प्रधानता के सम्बन्ध में मतव्य है।<sup>१</sup> इस उपन्यास का कथा-तन्तु अत्यन्त दुर्बल है और जहाँ तक जीवन-दर्शन और सामाजिक जीवन का पक्ष है, वह पूर्णतया तिरस्कृत है। लेखक ने व्यक्तिवादी जीवन दर्शन को स्थापित किया है, जिसमें प्रत्येक व्यक्ति अपने-अपने कदमों में यद विचित्र और भजनबी प्राणी-मा प्रतीत होता है तथा द्वीप सतार के साथ रागात्मक सम्बन्ध यदि स्थापित भी करता है तो अपने निजी वैयक्तिक स्वार्थ-भाव से परिचालित होकर। जहाँ तक कलात्मक परिणति का सम्बन्ध है, यह बात स्पष्ट रूप से कही जा सकती है कि इस उपन्यास की कलात्मक परिणति निर्विवाद सिद्ध है।

'नदी के द्वीप' की मूल समस्या प्रेम, यौनवृत्ति और विवाह है। लेखक का दृष्टिकोण व्यक्तिवादी है। इस कारण उसने संकुचित सीमा में बँधकर उक्त समस्याओं को अपने पात्रों के माध्यम से विवेचित किया है। सारा विवेचन व्यक्ति-सापेक्ष है, समान-सापेक्ष नहीं। प्रेम के सम्बन्ध में 'नदी के द्वीप' में पात्रों में कुछ विशेष प्रकार के विचार हैं। हेमन्त प्रेम को अत्यन्त विकृत समस्या में देखता है और वह सामाजिक वृत्ति को अधिक मदद देता है। वस्तुतः उसने रेखा से विवाह ही इसी उद्देश्य से किया कि रेखा और हेमन्त के ग्रिय पात्र की घाटि में अद्विष्ट साम्य था। रेखा का

प्रेम-भाव हमारे धरातल पर अवस्थित है। उसमें मौर्दय की घाँब है, अतः विशेष प्रकार की दीप्ति है। विह्वल पति अपने मित्रों को उसके पास छोड़ चला जाता था, किन्तु मूर्धन्या के समान अपनी दीप्ति विकीरित करती हुई रेखा बागमना के निमिर में आचरण नहीं हुई। चंद्रमाधव के सभी प्रचार के प्रयास उसे विजित करने में विफल रहे, जबकि किंगो प्रतिदान के भाव के बिना अपने भुवन को अपने भाग्य को समर्पित कर दिया। आदान का कोई भाव नहीं, धागन की कोई चिन्ता नहीं और उसने उन्मुक्त भाव में भुवन के प्रति अपने द्रव्यशाली प्रेम को डरका दिया और अपने भाग्य को पट्टिपट्ट (कुनफ़िन्ड) अनुभूत किया। यह कभी श्रीमती हेमेश्वरी, भागे चलकर श्रीमती रमेशचन्द्र भी हो गई, किन्तु यदि वह किसी को स्वीकार कर सकती, या करती है या करेगी तो वह केवल भुवन है। भुवन को निरस्कार और अपमान में लाने के लिए ही उसने प्रीति से कर अपने यौनकार-भर्जन को भी नष्ट कर दिया। इस प्रकार हम देख सकते हैं कि रेखा की प्रेम-भावना आदर्शवाद की भावना से अनुप्राणित है जो उसकी व्यक्तिवादी एवं आत्म-परिवर्द्ध चेतना के कारण धूमिल पड़ गई है। गौरा का प्रेम विशुद्ध आदर्श प्रेम है। भुवन के प्रति उसका अद्वय-भाव धीरे-धीरे विकसित होना हुआ साम्य गगन के सहस्र उसके हृदय में, सहस्र असह्य तारक के सहस्र देदीप्यमान प्रेम-भाव में परिणत हो गया। रेखा की तुलना में गौरा की स्थिति अधिक दृढ़ है। उसका व्यक्तित्व गतिशील है, किन्तु परिस्थितियों की अनुकूलता के कारण उसका प्रेम स्थिर और विकसित है। वह 'भुवन ही मे जीनी है' इस कारण उसका प्रेम भुवन के प्रति प्रगाढ़ ही होता गया है। रेखा-भुवन के प्रेम-सम्बन्ध को जानकर भी यह अपने मन में भुवन के प्रति किसी प्रकार का विकार नहीं ले आ पाती। पुण्य पात्रों में चंद्रमाधव के लिए प्रेम बागमना का पर्याय है और भुवन का प्रेम द्विधा विभक्त होकर कुछ विशेष रूप में प्रकटित होता है। उसके अंतर्धर्म में गौरा के प्रति सहज आकर्षण है, किन्तु गौरा के सलग्न भाव उसे अपनी ओर सरलता से आकृष्ट नहीं कर पाते, जबकि रेखा का मादक मौर्दय, उसकी शोभा के पारदर्शी आवरण में लिपटी आकर्षक दीप्तिमयी भावना भुवन को अपने सस्मित इगित से अपनी ओर खींच ही लेती है और नारी-मौर्दय, दीप्ति एवं प्रणतता की मुकीमल, लचीली ओर में बंधा वह रेखा की ओर लिपटा ही गया है। रेखा के प्रति भुवन का जो प्रेम है, वह वस्तुतः प्रेम नहीं है, बरन् मौर्दय का मधुर आकर्षण है, वासना का सम्मोहन है, जबकि गौरा के प्रति उसका सहज आकर्षण प्रेम का नामांतर है। रेखा की ओर अपने रुझान एवं वासनात्मक सम्बन्ध के कारण उसके अंतर्धर्म में एक अपराध-भावना घर कर जाती है जो रेखा के प्रण-हृदय से आवृत हो और भी विकट रूप धारण कर लेती है। इसी कारण वह गौरा से दूर-दूर भागता है। गौरा के सामने अपराध-स्वीकृति के अनन्तर उसकी अपराध-भावना

का मुख्यतः दोन भाग है, जोर-जवा: गीत न प्रति उपजा महान् प्रेम विरहि भाग मे प्रभावित हो उठता है। 'नरक को' में दोनो वाली-गान प्रेम को हृष्टि न प्रता छोड़ान दिना मर है, किन्तु दोनो की युग्मता हृष्टि में मरानु प्रता है।

मीन वृत्ति की धारणा को न मानने इस उपायान में विरोध का गे भावित किया है । उपायान न मभी पात्र भागितारा है । इस कारण सेमरु के मीन-वृत्ति के प्रवर्धन, उपायान पात्र को भी उद्घाटित करने का प्रयत्न प्रवर्धन प्राप्त हो गया है । इस उपायान में सर्वाधिक महत्वपूर्ण ( १ ) वा है मध्यमिक मीन वृत्ति की गतिविक्रि विवृति । सेमरु ने मने । में हेमेट की विवृति मीन वृत्ति को प्रार पाठकों का ध्यान आकृष्ट कर दिया है । उनी विवृति के कारण हेमेट प्रार रेखा का वैवाहिक जीवन कटु-तिष्ठ हो उठा । हेमेट रेखा में जो प्रोवता प्रवृत्तिया, उसे वह उगम प्राप्त नहीं कर सकता था । नीकृष्टिवा लाभ के मुख्य बागावरण में प्रवृत्ति प्रार रेखा एक-दूगरे के प्रवृत्ति निकट आ गए ।

‘भुवन ने भुज्ज का गुच्छा उसकी कवरी में गोंग दिया। वह हनना मड़ा था कि पापी कवरी की धोर कान तक बाँनों की डक रहा था : उसे ठीक से घटाने के लिए भुवन कुछ भागे मूला कि एक-पाप काँटा गोंगकर कवरी कुछ डीपी करे : सहसा देसा न दोमां बाँहे उठा कर उसका गिर घेर लिया, कम्पे के ऊँदर से उसे निकट सीबकर उसका मुँद भूम लिया—उठे हलके स्पर्श से सेकिन घोड़ी पर भरपूर।’

‘भुवन भी दुष्ट थीक गया, यह भी थीककर दिटकर राड़ी हो गई, दोनों ने स्फिर धोर जैसे भसमूक हटि से एक-दूगरे को देखा, फिर एक साव ही दोनों ने हाव बढ़ाकर एक-दूगरे को खीच लिया, प्रगाढ़ भाजिगन मे ले लिया धीर चूम लिया—एक सुलगता हुमा, सम्मोहन, भस्तिव-निरपेक्ष, तदाकार चुम्बन ।’

लेखक ने यहाँ पर गुण-प्रणयों की स्वच्छंद यौन-वृत्ति का उन्मुक्त भाव से बिजला किया है। एक-दूसरे के भाव में एक-एक उबार आ गया है, किन्तु रेखा भाविष्ट है और भुवन किञ्चित् संयत। भाविष्ट रेखा ने भुवन से कहा—'मैं तुम्हारी हूँ, भुवन, मुझे लो।' किन्तु भुवन का सारा संस्कार उसकी स्वच्छंद प्रणय-केलि में प्रतिबन्धक सिद्ध हुआ। उसका सारा शरीर काँपने लगा और वह रेखा की जाँप में अपना धिर गड़ाकर सिसकने लगा और अस्पष्ट शब्दों से कहने लगा—'यह इन्कार नहीं है, रेखा; प्रणयस्वप्न नहीं है.....यह सब बहुत सुन्दर है, बहुत सुन्दर....बढ़....बढ़ सौन्दर्य की चरम अनुवृत्ति होती है—होनी चाहिए—मैं मानता हूँ....इसीलिए डर लगता है, मगर बढ़—मगर बैसा त हुआ—जो सुन्दर है उसे मिटाना नहीं चाहिए.....तुमने जो दिया है, उसके सौन्दर्य को मैं मिटाना नहीं चाहता, रेखा, जोखम में नहीं डालना चाहता। यह बहुत सुन्दर है, बहुत सुन्दर.....'

नारी की स्वाभाविक यौन-वृत्ति पुण्य की भाँव में गिर गई और उमने अपना यह कृप्य पुण्य पर निहावर कर दिया। वस्तुतः रेखा ने उच्छ्वन भाव से अपने भावको भुवन को समर्पित कर दिया, किन्तु अपने महत्त्व को बचीन स्वभाव एवं अपने मरकारों के कारण भुवन रेखा के प्रणय का प्रतिदान न दे सका। यहाँ पर लेखक ने दोनों की यौन-वृत्ति को संयन भाव में प्रकट किया है किन्तु लुपियन भीन के रम्य-स्निग्ध आवागमन में मेगक संयन भाव नहीं रख सका है और दोनों के क्रिया-कलाप को इस रूप में दर्शाया है कि दोनों की वृत्तियों में उच्छ्वस्यता आ गई है और नारा वणन प्रतिपक्ष भूगारिक हो उठा है—उदाहरण के लिए देखिए—

‘भुवन ने कम्बल खींचकर कंधे ढँक दिए। कम्बल के भीतर उसका हाथ रेखा का बड़ा महफाने लगा।’ ‘भुवन को उमने इतनी जोर से भीच लिया कि उन छोटे-छोटे हिम-शिखों की शीतलता भुवन की छाती में घुसने लगी।’

‘सहसा भुवन ने कम्बल हटाया, मुँह किन्तु निष्कण हावों से रेखा के गले से बटन खोले और चाँदनी में उमर घाए उसके कुचों के बीच की छाया भरी जगह को खूम लिया फिर प्रवस भाव में उसकी गोवा को, कंधों को, पलकों को, मोठों को, कुचों को……और फिर उसे अपने निकट खींचकर ढँक लिया।’

‘और उमने बड़े जोर से रेखा के मोठे खूम लिए, वह जागी और उसकी और उमड़ पाई और वह उमड़ना फिर एक आत्सवनकारी लहर हो गया।’

लेखक ने उक्त स्थलों पर रेखा और भुवन की यौन वृत्ति का गुनकर वर्णन किया है। उसका साकेतिक रूप भी प्रस्तुत किया जा सकता था, किन्तु उन्मुक्त भाव से वर्णन कर उमने उक्त स्थलों को उत्तेजक-मा बना दिया है। तथापि यह बात निश्चिन्तनी है कि उक्त वर्णनों में अश्लीलता नहीं है, जैसा कि बहुत से आलोचकों ने आरोप लगाया है।

चंद्रमाधव की यौन-वृत्ति अधिक विकृत है। वह रेखा और गौरा को पाने की कोशिश करता है, किन्तु वह किसी को भी अपनी ओर आकृष्ट नहीं कर सका। अपनी परनी कौशल्या के प्रति उसके मन में किसी प्रकार का आकर्षण नहीं है, क्योंकि पत्नी में यह प्रियमी का रूप पाना चाहता है, पर वह रूप पा नहीं सकता। इसी कारण उसके प्रति उसके मन में घृणा-भाव है। यह दूसरी बात है कि वामना से अभिभूत होकर वह अपने ही निकट जाना है। उसकी वामना का एक चित्र देखिए—

‘चंद्र ने उसकी काँपती-मी देह को खींचकर चारपाई पर गिरा लिया और एक क्रूर चुम्बन में उसके मोठे कुचल दिए—अंधेरे में कौतल्या की देह का कम्पन सहसा स्थिर हो गया—उन मोठों में वासना थी, गुले गर्म मोठ, पुरुष के मोठ पर प्रेमी के नहीं, प्यार नहीं, बीते हुए स्मरणाग्नि चुम्बनों की गरम-गरम राख……’

इसमें कोई संदेह नहीं कि 'नदी के द्वीप' में यौन-वृत्ति का संयत वर्णन नहीं है। कहीं-कहीं लेखक ने अपने अनुशासित, संयमित रूप का परित्याग कर दिया है और यौन-वृत्ति के उच्छृंखल वर्णन में, अनजाने ही सही, रस लेने लगा है।

व्यक्तिवादी उपन्यास होने के कारण वैवाहिक संस्था के प्रति एक विशेष प्रकार की दृष्टि हममें मिलती है। रेखा का वैवाहिक जीवन अभिशप्त ही सिद्ध हुआ। इस कारण उसकी दृष्टि में विवाह का कुछ दूसरा मूल्य है। भुवन के प्रति आकृष्ट होकर उसने भुवन को अपना सर्वस्व समर्पित कर दिया, किन्तु चीनकार-सर्जन की सामाजिक सुरक्षा के लिए जब भुवन ने उसके सामने विवाह का प्रस्ताव रखा, तो वह उस प्रस्ताव को स्वीकार न कर सकी। ऐसा नहीं था कि भुवन से प्रेम नहीं करती थी, बरन् वह उसे बधन में नहीं डालना चाहती थी। उसने स्वयं जो विवाह कर लिया, उसमें सामाजिक सुरक्षा की भावना नहीं थी, बरन् वह भुवन और गौरा के मिलने का मार्ग प्रशस्त करना चाहती थी। व्यक्तिगत रूप में वह विवाह पसन्द नहीं करती थी, क्योंकि उसकी दृष्टि में विवाह प्रेम के गले को घोट देता है। भुवन और गौरा सामाजिक संस्कार को अस्वीकार नहीं कर सके हैं। उन दोनों की दृष्टि में वैवाहिक संस्था उपाधेय है, पर बरण की स्वतन्त्रता के बाधनीय समझते हैं। चंद्रमाधव अपनी विवाहिता पत्नी को स्वीकार नहीं कर पाता। वह अपने वैवाहिक जीवन के दायित्व से भागता है। अपनी संतानों को अपना नहीं पाता। वह अपनी पत्नी में वह नहीं पाता जो वह पाना चाहता है। इसी कारण वह एक अभिनेत्री से विवाह कर लेता है। व्यक्तिवादी दृष्टि के कारण वह सामाजिक दायित्व से पलायन कर जाता है। इस प्रकार हम देख सकते हैं कि 'नदी के द्वीप' में प्रेम, यौन-वृत्ति और विवाह को पूर्णतया व्यक्तिवादी स्तर पर चित्रित किया गया है। उक्त समस्त वृत्तियों में संयम और अनुशासन का प्रभाव परिलक्षित होता है।

उक्त समस्याएँ पूर्णतः वैयक्तिक समस्याएँ हैं, समाज के साथ इनका कोई सम्बन्ध नहीं है। उपन्यास के चारों पात्र उन्हें व्यक्तिगत स्तर पर ही ग्रहण करने हैं, यदि उनमें कहीं सामाजिक भावना आई है तो उनके संस्कार के कारण, भयंघा के सब अपने व्यक्तिगत स्वार्थ में निगमन हैं। 'नदी के द्वीप' की कथावस्तु भृंगार-प्रधान है। कथा-वस्तु का स्वरूप बहुत ही सज्जित है। पति-परित्याग रेखा चंद्रमाधव के सम्पर्क में आती है और भुवन से मिलकर उसकी ओर आकृष्ट होती है और अपने प्रभावशाली व्यक्तित्व के कारण उसे अभिगूँव कर लेती है। यह जानकर कि भुवन के मन में गौरा के प्रति अत्यन्त मृदुल भाव हैं, वह भुवन के जीवन से निकल जाती है और अंत में डॉ० रमेशचन्द्र से विवाह कर लेती है। कथा-गूँव के विकास में कि भुवन और गौरा भी एक-दूसरे से मिल गए होंगे।

न तो गीरा को घाटी और घाट्ट कर पाता है। वह अपने पारिवारिक दायित्व को छोड़ एक अभिनेत्री से विवाह कर लेता है। इतनी-सी कथा-वस्तु को लेखक ने अपनी पूर्व प्रणिभा के कारण अत्यन्त प्रशस्तिपूर्ण बना दिया है। चार व्यक्तियों की जीवन-गाथा, उनके मानसिक भाव, ध्यान-विचार को धीरे-धीरे अपने स्वरूपित हृदय प्रदान कर दिया है और मनोविश्लेषणात्मक पद्धति को अपनाकर कथा-सूत्र को बहुत ही स्वाभाविक रूप में विकसित किया है। पूरे उपन्यास की योजना इस प्रकार हुई है कि प्रत्येक पात्र को दो-दो अध्याय अपने भाव-विचार व्यक्त करने के लिए दिए गए हैं और अंतराल में उन सभी की चिन्तनपूर्ण चर्चाएँ पत्रों के माध्यम से स्थापित की गई हैं। कथा-वस्तु सुनियोजित है। इस कारण उनके क्रमिक विकास में कहीं भी अस्वाभाविकता दृष्टिगत नहीं होती। हाँ, इतना अवश्य है कि उपन्यास की भूमिका अत्यन्त सीमित-परिपक्व स्तर की है। समस्या व्यक्तिगत स्तर की है और समाधान भी व्यक्तिगत स्तर का है। ऐसा क्यों हुआ? यही हम प्रश्न का कोई प्रश्न अभीविक्त है। ऐसा हुआ, यह यथार्थ है, क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति का अपना मन-तमाम है। उसी में वह जोता है और भरता है तथा उसका मनः संसार दूसरे के लिए प्रत्येक है।

पात्रों के निर्माण में लेखक को कोई उल्लेखनीय सफलता नहीं प्राप्त हुई है। 'नदी के द्वीप' में ऐसा कोई पात्र नहीं है जो पाठकों पर अपना स्थायी प्रभाव छोड़ सके। रीखा के निर्माण में लेखक ने रीखा अधिक सावधानी दिखाई है, किन्तु उसके अंतर्मन के साथ उसका व्यक्तित्व भी टूटा हुआ ही रह गया है, उसके विचारों में अंतर्विरोध है। लेखक ने उसे बौद्धिक धरातल पर प्रतिष्ठित करने का प्रयत्न किया है, किन्तु वही पर भी उसकी बौद्धिकता ऐसी नहीं है जो पाठकों को छू जाय या अभिभूत कर ले। वर्तमान में जीता उसका जीवन-दर्शन है। क्षण की अनुभूति ही को वह यथार्थ अनुभूति मानती है, किन्तु सधमे बड़ी विडम्बना तो यह है कि वह क्षणों की परम्परा में जीती है और भूत के आधार पर भविष्य के सम्बन्ध में निर्णय लेती है। क्षणजीवी के लिए 'मे प्यार करती हूँ' यही तक असम्भव है, 'प्यार कर्हेगी' यह उसका विषय नहीं है, किन्तु भुवन के सम्बन्ध में रीखा ऐसा ही करती है। रीखा में बौद्धिकता है, संवेदन है, दृढ़ता है, किन्तु ऐसा कुछ नहीं है जो 'शेष प्रश्न' के कमल के समान उसे पाठकों के हृदय में बैठा दे।

भुवन को लेखक ने बौद्धिक और संवेदनशील सिद्ध करने का प्रयत्न किया है, पर उसका बौद्धिकता पृष्ठभूमि में ही वैज्ञानिक रसियों के साथ रह गई है और उसका संवेदनशील रूप या और यथार्थ रूप में उसका अति भावुक रूप पाठकों के सामने प्रकट होकर आया है। रीखा के प्रथम दर्शन पर ही वह उसके व्यक्तित्व और उसकी वाकपटुता में अभिभूत हो जाता है। हम कहना चाहते तो कह सकते हैं वह उसकी सीढ़ी-

छटा से विमुक्त हो खिच उठता है और निरंतर खिचता जाता है। इससे बढ़कर मोर वैसी भावुकता हो सकती है कि वह रेखा को स्टेसन पर छोड़ने गया था, किन्तु उनके इंगित मात्र पर उसके साथ-साथ नैनीताल चला गया। क्या यह उसके व्यक्तित्व का दुर्बल पक्ष नहीं है? जब रेखा ने उन्मुक्त भाव से भुवन को अपने भावको समर्पित कर दिया, उस समय भुवन का रुदन बहुत ही बचकाना प्रतीत होता है। 'सौंदर्य को मैं मिटाना नहीं चाहता' आदि उनकी उक्तिशे में ऐसा कोई अर्थ-गामोर्ध नहीं है, जिनसे उसके रुदन का कोई समाधान प्राप्त हो सके; जबकि तुलियन भीज के रस्य वातावरण में उसी भुवन को रेखा का उन्मुक्त समर्पण एवं रेखा का मुहु साहचर्य आह्लादकारी, शीतल और शामक प्रतीत हुआ। क्या यहाँ पर सौंदर्य के मिटाने का प्रश्न उद्भूत नहीं हुआ? इसमें कोई संदेह नहीं कि भुवन रेखा की तुलना में अधिक सहज है, संकोचशील है, किन्तु क्षण की अनुभूति में उनका भी विश्वास है जो बीच ही में विरगुणित हो जाता है। रेखा में आरोपित अपने लक्ष्य को सामाजिक सुरक्षा एवं माय्यता देने के प्रतिपाद में उगने रेखा के सामने विवाह का प्रस्ताव रखा था, किन्तु रेखा उसे बंधन में बांधना नहीं चाहती थी। इसी कारण समुद्र वेदना सहनकर उगरी भूल-गान करा रित और वह भूल-गान भुवन के अंतर्धर्म को बहुत गहराई तक छू गया। उगे रेखा प्रतिमानित होने लगा था कि मानो मात की माटो में जमी हुई बच्चों को बंद देगा करता था। यहाँ पर भी बौद्धिक स्तर की तुलना में उगका संवेदन ही अधिक प्रागल्भिक है। रेखा के प्रति उगमें जो आकर्षण जातिव हुआ, उसके फलस्वरूप उगने मा में मोरा के प्रति हितित् ओदासीन्य और उगा अधिक स्वयंपराधन्य संकोच प्राप्त उपन्न हो गया। यही कारण है कि वह मोरा में जा रही लगा। यह वस्तुतः उगका महत्त्व मानवीय रूप है। मनोविश्लेष के रूप में मोरा के मरा व मानो उगकी व्यवहार-प्रवृत्ति बराबर उगकी मानविक प्रति की विचारित कर रित और जाता। वह मोरा की ओर गहन प्रभावित हो उठा। वस्तुतः मरुदासीन भुवन रेखा और मोरा बह-हो पर ही दोनारमा होत रहा। उगका व्यक्तित्व प्रभावशाली नहीं हो पाता है।

बदमाश में ओझा है जो पारल में ही अज्ञात हो जाता है। वह छाती पानी कीटप्या की मन में नहीं धारता पाता, क्योंकि वह धार्मिक प्रेमी के समान मूल व्यवहार, रीति में भ्रम की वैसी हो के कारण नहीं कर सकती थी। वह रेखा को और उनके सौंदर्य, मुक्त व्यवहार और बह-मुद्रा के कारण उन्मुक्त होता है और इन दोर में विगत होकर मोरा के निकट पहुँचने का पूरा उद्देश्य करता है। रेखा को भुवन के मानव का पुनर्गणन कर उनके मन में भुवन के प्रति विरगुण्य समुद्र का ही व्यवहार होता है और वह भी वस्तुतः होकर एक अज्ञात में विगत कर

जेलों की जगह छोड़ने के लिए तैयार होकर जाने में तैयार हो जाया है। बदमाशों का व्यवहार विचार केवल स्वार्थपरक रूप में दिया गया है। उनकी वापस, मोन-मुक्ति, जेलों छोड़ने आदि आदि-मुक्त बन्धुओं को लेकर वे बहुत से विचार दिए हैं, किन्तु व्यवहार के स्तर पर उसे बन्धुत्व के रूप में दिया जाना किन्हीं प्रकार का दोषपूर्ण नहीं लगता, क्योंकि उसे वैचारिक धर्मांधता पर भी साम्यवादी विचार-मार्गों को कोई प्रतिफल नहीं मिलती।

'नदी के द्वीप' में आखीर धर्मांधता पर सर्वोत्कृष्ट पाठ दिया है। साम्यवादी विचारधारा, मुक्त, रह निरवधि, विचारधारा और करने विचार तथा व्यवहार में स्पष्ट। उनके मन में भुवन के प्रति धारणा में खड़ा प्रति साक्षर उद्गम होता है और वही छोटी-छोटी विचारधारा होकर समाज प्रणय का रूप धारण कर लेता है। प्रणय का धारणा दिया नहीं दिया, किन्तु वह अपने प्रणय को भुवन में साधन दिया है। ऐसा नहीं है कि भुवन के मन में उनके प्रति कम धारणा है, किन्तु समाज से प्रकटित छुई-मुई गौरव को देखकर बहुत गंभीरता से भुवन अपनी भावना को हृदय के कोने में ही समाजवादी गुना देता है। यदि उसे गौरव के महिमा-मंडित प्रणय का जन होता तो वह सम्भवतः ऐसा ही और न करता। वह भावनामय व्यवस्था या, किन्तु कामुक नहीं है और गौरव को अपने भुवन का पर अपने में धारण विचार या, क्योंकि उसकी दृष्टि में भुवन का अपने गौरव और अपनी महिमा के सम्बन्ध से वहाँ धर्मस्थित थे, जहाँ साधारणतः किन्हीं की दृष्टि नहीं पहुँच सकती थी और वह निर्भरान्तर में मन गुल कर, दूरकर उसकी उन्नति कर सकते थे। उसे यह ज्ञान नहीं था कि ऐसा जैसी नारी के सामक साक्षर में उसका खटकात द्रवित हो जाएगा। गौरव को रक्षा और भुवन के सम्बन्धों का ज्ञान हुआ, किन्तु भुवन के प्रति उसके मन में विचार भी विकार उत्पन्न नहीं हुआ। अपने प्रति भुवन को उदासीनता उसके लिए समस्त धर्मस्थित थी, फिर भी धूक भाव में प्रकट होकर सगीत में अपने मन को समाकर वह सहन करती रही। भुवन अपनी अपराध-भावना के कारण उससे दूर भागता रहा और वह भी अपने धारण को कमकर अपने पाम खींचती रही। भुवन की अपराध-स्वीकृति से भी उसे किन्हीं प्रकार की क्षान्ति नहीं हुई। रक्षा और भुवन के इतने निकट के सम्बन्ध में भी उनके मन में किसी प्रकार का विकार उत्पन्न नहीं होने दिया। आखिर वह भुवन में जो जीनी थी। इतना उदार और सहनीय चरित्र। अपने धारण के स्थल को उसने बहुत भाव से ग्रहण कर लिया और उसे अपनाते के लिए, उसे साधना देने के लिए उसके ऊपर मुक्तकर अपनी केश-कादम्बिनी में उसके मुख-मण्डल को धारण कर लिया और उसे अपनाते के लिए सतत प्रयत्न करती रही। 'नदी के द्वीप' में गौरव का पाठ प्रत्यक्ष उद्गम, महिमा मंडित और प्रकटित है।



मुद्रातः व्यक्तिवादी उपन्यास होने का कारण 'नारी के द्वीप' में सामान्य जीवन और जागतिक समस्याओं की गहरी ओर उल्टा है। इस उपन्यास का प्रत्येक व्यक्ति अपनी निजी, व्यक्तिगत समस्याओं में इस प्रकार घातान्वित है कि उसे दूसरों की ओर ध्यान देने का समय कम प्राप्त होता है। रेखा की क्षणानुभूति में अस्तिवत्वादी विचारधारा का गंभीर निमित्त है, किन्तु वह अपने वर्तमान या क्षण की अनुभूति में अधिक समय तक रह नहीं पाती और उनकी क्षण की अनुभूति, क्षणों की परम्परा में संक्रमित हो जाती है। इस उपन्यास की कथा-वस्तु का काल द्वितीय विश्व महायुद्ध का काल है। उस समय विश्व के सामने विषम विभीषिका के दृश्य विद्यमान थे, किन्तु इस उपन्यास के पात्रों के अंतर्मुख में यह विभीषिका अभिव्यक्ति की घटना कोई विशेष प्रभाव उत्पन्न नहीं कर पाती। अंतर्माध्यम वैचारिक घरातल पर इनके प्रभावित हुआ था। इसी कारण अपने गौरा की संगीत-गायना पर प्रश्न किया था, किन्तु गौरा का उत्तर निम्नलिखित व्यक्तिवादी स्तर का था। उक्त विश्व-युद्ध के प्रसार पर भुवन ब्रिटिश सरकार को साहाय्य प्रेषित करने के उद्देश्य से फाँट पर गया प्रसंग था, किन्तु उसका उद्देश्य न तो सरकार को सहायता प्रेषित करना था, न तो वैज्ञानिक अनुसंधान के उत्साह का प्रदर्शन था और न तो भारतीय स्वाधीनता के लिए किसी प्रकार का कार्य-सम्पादन था, अपितु वह अपने अपने मानसिक संघर्ष से पलायनोन्मुख होकर युद्ध की विस्फोटक स्थिति में कूद पड़ा था। जिस कालावधि का चित्रण इस उपन्यास में हुआ है, वह अवधि भारतीय स्वाधीनता-संग्राम के चरम उत्कर्ष की अवधि है, किन्तु वैयक्तिक स्वातंत्र्य के अभिव्यक्ति चारों पात्रों के मन में कहीं पर भी राष्ट्रीय और सामाजिक स्वातंत्र्य-भाव की छोटी-सी लहर भी उठती हुई दृष्टिगत नहीं होती।

इस उपन्यास की सफलता इसके शिल्प-विधान में निहित है। मनोविश्लेषात्मक पद्धति का लेखक ने बहुत ही सफल प्रयोग किया है और अनेक परिप्रेक्ष्यों में, अनेक दृश्य विधानों में पात्रों की चारित्रिक विशेषता पर इस रूप में प्रकाश डालने का प्रयत्न किया है कि उनके मानसिक घरातल के निगूढ़ तत्त्व भी सरलतापूर्वक उभर कर सामने आ सकते हैं। मानवीय चेतना-लहर की सूक्ष्मताओं को लेखक सफलतापूर्वक प्रानोकिट और विवेचित कर सका है। ऐसा करने के लिए उसने ऐतिहासिक सर्वज्ञता की प्रणाली न अपनाकर मनोविश्लेषात्मक पद्धति की अनुनासक टेक्नीक को बहुत ही सफलता के साथ अपनाया है। प्रत्यक्लोकन या स्मृत्यक्लोकन, पूर्वदीप्ति, चरित्रात्मक, पत्रात्मक, शायरी, नोट आदि अनेक विधियों का आश्रय ग्रहण कर उसने पात्रों की मनोभूमि को पाठकों के सामने प्रस्तुत किया है। कुछ ऐसी घटनाएँ हैं जिनका पात्र स्मृति के आधार पर प्रत्यक्लोकन करते हैं; कुछ घटनाओं की दीप्ति से वे उन्मुखित हो अपने मनोभाव व्यक्त

कर देते हैं, कुछ ऐसी घटनाएँ हैं, जिन्हें पात्र समभवतः प्रत्यक्ष रूप में नहीं कह सकते, किन्तु पत्र में उनकी प्रसिद्धि सरलता से कर देते हैं; दूसरे पात्रों की प्रतिक्रियाओं का भी पात्रों के माध्यम से अच्छा बोध हो जाता है और रही-सही बातें डायरी, नोट आदि में व्यक्त हो जाती हैं। तात्पर्य यह है कि लेखक ने अपनी ओर से कुछ न कहकर पात्रों के माध्यम से ही उनके मनोभाव, कार्य-विधि, विचार-सरणी आदि को सफलतापूर्वक प्रस्तुत कर दिया है।

‘नदी के द्वीप’ में उद्धरणों का बहुल्य है। उद्धरणों को या तो पात्रों के प्रस्तुत भाव को रचित करने के उद्देश्य से या उनकी पुष्टि के उद्देश्य से या प्रोत्तेजन के उद्देश्य से प्रयुक्त किया गया है, किन्तु ये उद्धरण ही इस उपन्यास के सबसे दुर्बल पक्ष हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि इन उपन्यास के मुख्य पात्र रेखा और भुवन उद्धरणों में ही जीते हैं, उनका निजी कुछ नहीं है। साथ ही एक विज्ञान के डॉक्टर में साहित्य की ऐसी मर्मज्ञता दिखाकर लेखक ने और भी विचित्र स्थिति उत्पन्न कर दी है।

इन उपन्यास में प्रतीक-विधान का कुशल प्रयोग हुआ है। उपन्यास का नाम ही प्रतीकात्मक है और नाम के प्रतीक को स्पष्ट करने का लेखक ने अनेक स्थानों पर प्रयत्न किया है, किन्तु इनसे जीवन के सन्तान, अस्तित्व के सारे आदि का बोध न होकर मनुष्य की विवशता का बोध अधिक होता है।

एकाध स्थान पर लेखक ने स्वप्न-विश्लेषण पद्धति भी प्रयुक्त की है जो अपने स्थान में प्रतीकात्मक है और विशेष रूप से प्रभाव उत्पादन कर मकी है।

‘नदी के द्वीप’ में स्थान-स्थान पर प्रकृति-दृश्यों के अभिराम विषय उल्लेख गढ़े हैं। कुछ आलोचकों की दृष्टि में उन प्रकृति-दृश्यों से उपन्यास का प्रवाह वाधित हो उठा है, किन्तु वस्तुतः ऐसा नहीं है, किन्तु प्रकृति के विचित्र-विचित्र दृश्य उपन्यास के प्रवाह में रंग-बिरंगे रत्नों के समान जगमग-जगमग दीप्त होकर पाठकों को और भी रस-मग्न करने की क्षमता रखते हैं।

सिन्धु न भी अधिक इन उपन्यास की भाषा की आलोचना ने मुक्त कंठ से प्रशंसा की है। डॉ० देवराज को सहसा सिन्धु नदी होता कि हमारी भाषा में, उनके विकास की इन अवस्था में, ‘नदी के द्वीप’ जैसी रचना प्रस्तुत की जा सकती है।<sup>१</sup>.....उपरा प्रत्येक दृश्य माना ही में टकान में दृश्य पर नदी बसक नारा व्यक्तता लेकर आगत हुआ है। वे दृश्य जो सुपरबिनि है और वे जो आनन्दमय हैं, सभी वही निराशो शार्पकता में दीप्त और सुन्दर हैं।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि इन उपन्यास का भाषा बहुत ही श्रेष्ठ, परिपूर्ण

१. आधुनिक समीक्षा, डॉ० देवराज, पृष्ठ ११८।

और प्रौढ़ है। 'नदी के द्वीप' के पूर्व किसी भी उपन्यास में इतनी सुघड़ भाषा नहीं मिल सकती। भाषा पर लेखक का अद्भुत अधिकार है और वह शब्दों की छटा को और विच्छिन्नता को परखने की अद्भुत शक्ति से सम्पन्न है। भाषा में सरस-शुद्ध प्रवाह है और अनेक स्थलों पर विराम-चिन्हों से भी भावों की विलक्षण व्यञ्जना कराई गई है। स्थल-विशेष, पात्र-विशेष और भाव-विशेष को देखकर भाषा के स्वरूप को ढाला गया है। फलतः इस उपन्यास की भाषा बहुत ही सशक्त बन पड़ी है। स्थान-स्थान पर अंग्रेजी के शब्दों का प्रयोग रत्न-राशि में बदरंगी ककड़ियों के समान खटकता है। भाषावेश एवं भाषाकुलता के प्राधान्य के कारण नये-नूतने शब्दों के स्थान पर कुछ अधिक शब्दों का प्रयोग कहीं-कहीं पर किया गया है, कम शब्दों से भी भाव की कुशल व्यञ्जना समभव है।

“दुःख सबको मौजता है

और—

चाहे समय सबको मुक्ति देना वह न जाने, किन्तु—

जिनको मौजता है

उन्हें यह सीख देता है कि सबको मुक्त रखें।”

उक्त कविता को अंग्रेजी ने 'नदी के द्वीप' के प्रारंभ में देकर संभवतः यह संकेत दिया है कि इस उपन्यास में कष्टना और वेदना का स्वर प्रधान है किन्तु इस उपन्यास में कष्टना और वेदना का ऐसा कोई स्थल नहीं है जो पाठकों को घृणा, अपेक्षा की वेदना का ऐसा कोई रूप नहीं है जो कष्टना का उद्रेक कर सके। कुछ सीमा तक उसके निजी, व्यक्तिगत जीवन ने उसे मौजा अवश्य था। इसी कारण वह भुवन को मुक्ति दे सकी।

शृंगार प्रधान यह उपन्यास पाठकों पर अमिट प्रभाव उत्पन्न करने में असमर्थ है। यह न तो बुद्धि को और न तो मन को अपने प्रभाव में समेट पाता है और अपने किमी चरम लक्ष्य की ओर भी पाठकों को आकृष्ट नहीं कर पाता। वैसे इस उपन्यास का कोई चरम लक्ष्य है भी नहीं। शिल्प और भाषा की दृष्टि से अवाधारण रचना होती हुए भी प्रभाव की दृष्टि से यह एक साधारण रचना है।

## मृगनयनी

‘मृगनयनी’ का बुन्दावननाम वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यासों में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। कुछ आलोचक इसे सर्वोत्कृष्ट उपन्यास समझते हैं। बुन्दावननाम वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यासों में ‘गड कुंठार’, ‘बिराटा की पछिनी’, ‘महाराणी लक्ष्मी बाई’ और ‘मृगनयनी’ अधिक विस्तृत उपन्यास हैं। इन सबमें साम्प्रदायिक भारतीय गण्यता, मनुष्य, जीवन-वृद्धि आदि के अत्यंत जीवन्त एवं मार्मिक चित्र प्रकट हैं, किन्तु वर्मा जी ने इन उपन्यासों में प्रधानतः बुन्देलखंड का इतिहास ही चित्रित किया है और बुन्देलखंड के इतिहास में साम्प्रदायिक भारत का संघर्ष एवं दृढ़ भरा इतिहास अत्यन्त स्पष्ट रूप में सामनाित हो उठा है। वर्मा जी ने दो प्रकार के ऐतिहासिक उपन्यास लिखे हैं, पहले प्रकार के वे हैं जिनका कथा-वस्तु इतिहास-सम्मत है और कथावरण भी ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर आधारित है, दूसरे प्रकार के वे हैं जिनकी कथा-वस्तु काल्पनिक है, किन्तु कथावरण ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर आधारित है। ‘गड कुंठार’, ‘महाराणी लक्ष्मी बाई’, ‘मृगनयनी’ आदि पहले प्रकार के उपन्यास हैं और ‘बिराटा की पछिनी’ आदि दूसरे प्रकार के उपन्यास हैं। जिन उपन्यासों के कथानक इतिहास-सम्मत हैं, उनके लिए भी यह आवश्यक नहीं है कि उनका पूरा का पूरा कथानक इतिहास-सम्मत ही हो। लेखक अपनी रचि एवं प्रभावोत्पादकता की दृष्टि से अपने मूल कथानक के साथ ऐसे प्रासंगिक और अव्यवहार कथानक भी जोड़ सकता है जो कथावरण की प्रभावमयता में सहायक हो और उसे आगे की ओर बढ़ाने में सफल सिद्ध हो सकें। ‘मृगनयनी’ की कथा-वस्तु के निर्माण में लेखक ने अनेक स्रोतों से सहायता ग्रहण किया है। राजा मानसिंह का कथानक इतिहास-सम्मत है। तिकन्दर सोदी, गणसुदीन खिलजी, नगीसुदीन खिलजी, महमूद बघर्ग, राजसिंह, मृगनयनी आदि पात्र इतिहास के आलोक में चित्रित किए गए हैं। प्रसिद्ध साधक भैरव बाबरा का ऐतिहासिक काल निश्चयपूर्वक निर्धारित नहीं हो सकता है। उनके सम्बन्ध में कियदन्तियों का ही अश्रय ग्रहण किया जा सकता है। बहुत से लोग उन्हें हरिदास स्वामी

का निष्पत्ति और तानसे का समसामयिक मानते हैं। बर्मा जी ने किसी एक किवंदनी के साक्षर पर उन्हें राजा मानसिंह का समकालीन माना है। भृगुनयनी के सम्बन्ध में अनेक प्रकार की जनश्रुतियाँ एवं किंवदन्तियाँ सुन्दरहाट में प्रचलित हैं। बर्माजी ने उनका संक्षेप उपयोग किया है और उन्हें सत्य तथा सजीव बनाने के लिए कुछ अमान्यतर कथा-युक्तों का भी मर्जन किया है, जिससे उपन्यास का कथा-भूमि अधिक मानिक हो गयी है। भृगुनयनी की वास्तव्यता के जीवन को अपनी कल्पना के पुट में उन्होंने प्रत्यक्ष प्रभाववाली बना दिया है। घटन और साक्षी लेखक की कल्पना की प्रभुति है और समग्र उपन्यास में उनके चरित्र रत्न के सदृश भास्वर हैं। यन्त्र और भी लेखक की कल्पना के पान हैं, जिन सबको आधिकारिक कथा-भूमि में विरोध लेखक ने अपने उपन्यास का निर्माण किया है। 'भृगुनयनी' के कथानक में इतिहास, जन-श्रुति, किंवदन्ती और कल्पना का अद्भुत संयोग है। अतः इसे हम शुद्ध ऐतिहासिक उपन्यास नहीं कह सकते। सामान्य दृष्टि से देखा जाय तो यह बात स्पष्ट हो जाती है कि उपन्यास इतिहास नहीं हो सकता और इतिहास उपन्यास नहीं हो सकता। दोनों में बहुत बड़ा अन्तर है : उपन्यास कल्पना-प्रभूत होता है और इतिहास तथ्यो का आकलन, व्यवस्थापन एवं पुनर्व्यवस्थान होता है। उपन्यास में इतिहास सूक्ष्म तंतु के रूप में विद्यमान रहता है जिसे लेखक अपनी उर्वर कल्पना से रूपायित करता है, ईश्वरपुत्री आभा प्रदान करता है; जबकि इतिहास आद्यन्त तथ्यों के सम्बन्ध पर ही खड़ा रहता है, उनके आकलन, व्यवस्थापन एवं पुनर्व्यवस्थान में इतिहासकार की कल्पना सहायक होती है। तथ्यात्मक होने के कारण इतिहास नीरस होता है और काल्पनिक होने के कारण उपन्यास सरस। अतः उपन्यास अपने मौलिक रूप में इतिहास नहीं हो सकता। 'भृगुनयनी' में ऐतिहासिक तथ्य हैं, किन्तु तथ्यो की तथ्य-रूप से प्रस्तुत नहीं किया गया है, बल्कि तथ्यो के माध्यम से तरकालीन सामाजिक, धार्मिक, आर्थिक और सांस्कृतिक जीवन को उभारने का सकल प्रयास है। लेखक की कथा का केन्द्रीय बिन्दु राजा मानसिंह है जिसके आधार पर पूरे इतिहास का निर्माण हुआ है। उसकी कहानी प्रधानतः भृगुनयनी की कहानी से सम्पुष्ट प्रधान कहानी है और अन्य इतिवृत्त—सिकंदर लोदी, महमूद बघर्रा, गयासुद्दीन तिलजी, राजसिंह आदि के कथा-वृत्त—या तो मूल कथा से सम्बद्ध हैं या तो मूल कथा के प्रवाह में सहायक हैं। यदि हम सूक्ष्मता से विचार करें तो यह बात स्पष्ट हो जाती है कि मूल कथा मूल में इनमें से कतिपय कथानक प्रत्यक्ष रूप में किसी प्रकार की सहायता नहीं पहुँचाते। प्रधान कथा-वस्तु की प्रभावप्रयत्न को यदि लेखक और अधिक सघन बनाना चाहता तो निश्चय ही वह अनावश्यक कथा-विस्तार न करता। सिकंदर लोदी का प्रधान मूल कथा-वस्तु से प्रत्यक्ष रूप में सम्बद्ध है। लेखक उसे और अधिक

प्रभावशाली बना सकता था। गयासुद्दीन खिलजी और उसके पुत्र नसीरुद्दीन खिलजी के कमानक को अनावश्यक तून दिया गया है और बहमूद बघर्रा का कमानक यदि न रखा गया होता तो उपन्यास की कथा-भूमि को किसी प्रकार की क्षति न पहुँचती। लेखक इतिहास के मोह में दग प्रकार ग्रस्त है कि इतिहास के अनावश्यक एवं नीरस तथ्यों की प्रस्तुति के लोभ का सवरण वह नहीं कर पाता। मूल कथा के प्रवाह में ऐसे अनावश्यक तथ्य विघातक सिद्ध हुए हैं।

निन्नी (मृगनयनी) और लाखी के आरम्भिक जीवन का समग्र वर्णन लेखक की कल्पना की प्रभूति है। ऐतिहासिक वातावरण में उसकी कल्पना ने पूरे कुशलता के साथ दोनों पात्रों का निर्माण किया है जो वस्तुतः बहुत ही स्वाभाविक बन पड़े हैं। पूरे उपन्यास में मूल कथा-वृत्त के साथ अचल, निन्नी और लाखी के जीवन-वृत्त का असा अधिक प्रभावशाली और स्तुर्य बन पड़ा है। कथा-वृत्त का प्रवाह कहीं पर भी अस्वाभाविक प्रतीत नहीं होता। इसी कथा-वस्तु के साथ नटों की कथा-वस्तु भी सम्बद्ध है। यह बात हम स्वीकार करते हैं कि आधिकारिक कथा-वस्तु के विधान में इसका किञ्चित् योग अवश्य है और लाखी की वैयक्तिक भ्रमंति और अंतर्द्वन्द्व को स्पष्ट करने में यह सहायक भी है, किन्तु इसमें वृद्धिमत्ता अस्पष्ट है। लाखी जैसी भोजपुरी पात्र नटों के कार्य-कलाप में इतना अभिगूण हो उठे कि उनकी निजी निरवधारक वृत्ति कुंठित हो जाए और वह स्वयं अपने भावार्थ का किसी रूप में निर्णय न कर सके, यह सब लाखी के चरित्र-विकास में चिन्त्य-मा प्रतीत होता है। खैर, अंत में लाखी और अटल को नटों के अंगुल में बचाकर लेखक ने दोनों पात्रों के चरित्र को धूमिल होने में बचा लिया है और लाखी के प्रयुक्तप्रसारण एवं अद्भुत और बा बर्णन कर उनके चरित्र के घोराव को मिट्ट कर दिया है। अटल और लाखी के जीवन के अन्तिम निम्न प्रभावशाली हैं अवश्य, किन्तु एक बात सटकती है। क्या इस रूप में दोनों का अन्त दिया देना आवश्यक रहा? क्या लेखक यहाँ भी लाखी के अद्भुत और को दिशाकर मार्गदर्श को सहजा उपस्थिति नहीं दिया सकता था? ऐसा प्रतीत होता है कि अन्ती कथा-वस्तु को मनेटने के लिए लेखक ने उन दोनों का दीर्घकाल अंत धनीष्ट मयका।

बिदय जयम, वैष्णव पटिन, मजदूरों के लारक और बोपन का जो रूप ॥ मानसिंह के नामो प्रस्तुत किया गया है, वह राजकीय गरिमा के अनुपम नहीं है। बोपन का लेखक ने राजा के नामने जो उच्च रूप प्रदर्शित किया है, वह भी मध्यकालीन राजा की गरिमा के गर्वदा अननूत है और विचंडर के दरबार ॥ बोपन का साम्प्रदायिक और पक्षपातः बोपन का प्राण-दंड लेखक की स्वनिर्मित पात्रों में पक्षपात-वृत्ति का छोड़क है। लेखक उसका अंत प्रभावशाली रूप में भी दिया सकता था।

ईशू दाबरा इतिहास का विशासनाद पात्र है। लेखक ने जन-धुनि के आधार



धार्मिक और सांस्कृतिक अवस्था का अत्यन्त मर्मस्पर्शी चित्र प्रस्तुत किया है। उस समय का हिन्दू कितना निरसहाय था। कोई भी उसका महायक नहीं था। धर्म के व्याख्याता पंडित और पुरोहित अपनी अगम्यता-वस्था में मौन थे, राजपूत पारस्परिक विद्वेष और ईर्ष्या के अवनत में आवाद-तीर्थ जन रहे थे, सामान्य जन आराधन का भी यत्न नहीं कर रहा था, वर्णाश्रम को अवस्था और भी बिगड़ हा गई थी, धर्म भी पगल हो जा रहे थे, साधु-संन्यासी परम सत्त्व की खोज में स्व-धर्म से विच्युत थे। उस समय ऐसा कोई नहीं था जो निराश, आत्म-केन्द्रित हिन्दू जाति के कर्ण-कुहर में जागरण का सस्-नाद फूंक सकता, उस समय ऐसा कोई नहीं था जो हिन्दू जाति की सङ्कचित वृत्ति को अपनी प्रेरणा के बल पर परेष्कृत कर महान् सामाजिक भावना के रूप में परिणत कर सकता। वस्तुतः निराश, कुठिन, हताश जाति के निरःशोर्मपूर्ण नेतृत्व अनेकित होता है। राजा मानसिंह ने उस नेतृत्व का आभास दिया है। किन्तु उस युग में, जबकि बौद्धिक मोदण अन्धका का प्रचलन सहाय्य नर्तन हो रहा था, जबकि बौद्धिक पारस्परिक विद्वेष की मुलमती हुई अभि में गगनमंजन घूमावित था; जबकि विजातीय धर्म और मस्कृति अपनी प्रचल धार में हिन्दुत्व को कुठिन किए जा रही थी, राजा मानसिंह का उदय उत्का शिष्ट के समान ही प्रतीत होता है जो अपने आम-पाम के वातावरण को देदीप्यमान करना हुआ अंततः अस्तमित हो गया।

उपन्यासकार त्रिग जीवन का चित्रण करता है, उसमें विस्तार अधिक होता है, व्यापकता अधिक होती है, पलतः गाम्भीर्य नहीं होता। महाकाव्य में भी विस्तार और व्यापकता होती है, किन्तु इनके साथ ही गाम्भीर्य भी होता है। यही सबमे बड़ा अन्तर है उपन्यास और महाकाव्य में। महाकाव्य में सांस्कृतिक बेतना अधिक मुखर रहती है, किन्तु उपन्यास में सामाज्यतः उसका बाध पत्र ही अधिक रहता है। त्रिग उपन्यास में बाध के साथ आंतरिक पत्र को भी अभिव्यक्ति होगी, उसमें विचारा अधिक होगा, कथा-वस्तु का निर्मुक्त प्रवाह नहीं होगा। सामाजिक उपन्यास में सौलस्तोय का 'युद्ध और शांति' और ऐतिहासिक उपन्यासों में आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का '

युद्ध और शांति' में विचारा उपन्यास जैसा प्रतीत नहीं होगा और धारावाहिक की अपनी विस्तृत वृत्ति है कि है और त्रिग का चित्रण ही उठी है।

जो सांस्कृतिक बेतना बंधु बाधना, मुक्ति का विचार कर सकता है राजा मानसिंह को पात्र



रहे हैं जो सांस्कृतिक चेतना के अन्धे माध्यम हो सकते थे, किन्तु वर्मा जी ऊँची स्तर की सांस्कृतिक चेतना को अभिव्यक्त कर उसकी गहराई में जाने से विरत हो गए। फलस्वरूप उपन्यास की सहजता बनी रही। सामान्य स्थिति में यह भी देता जाता है कि जब कोई लेखक सांस्कृतिक धरातल की गहराई में जाता है तो उसकी रचना दुर्लभ हो जाती है और कथानक की अन्विति भी बाधक हो जाती है। वर्मा जी ने इस प्रकार दोनों प्रकार के दोषों से अपनी रचना को बचा लिया है और सांस्कृतिक चेतना और धारा को जिस रूप में प्रवाहित किया है, वह अपनी स्वभाविकता के कारण बरतैय है।

‘मृगनयनी’ में पात्रों की विविधता है। पुरुष पात्रों में राजा मानसिंह सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। वह शौर्य का प्रतीक है, किन्तु सहिष्णु और क्षमाशील है। उनमें पौरुष है और भौदार्य भी है, दृढ़ता है और परदुःसहायता भी है। वह बुद्धिमान् और कूटनीति परायण है। धर्म में उसकी सहज भावना है, किन्तु रुढ़ि और परम्परा को कसकर पकड़ने वाला नहीं है। जाति-पाँति के अटल बंधन के प्रति उनमें मन में उपेक्षा-भाव है। कला के प्रति उसके मन में सहज आकर्षण है। कला में निमग्न होकर कभी-कभी कर्तव्य-पथ से भी विचलित-सा हो जाता है। उन समय मृगनयनी उसकी सहज प्रेरणा बन जाती है। इस प्रकार हम देख सकते हैं कि मानसिंह में अनेक प्रकार के गुण विद्यमान हैं। वह शौर्य का जीवन्त प्रतीक होते हुए भी क्षमाशील है। इसी कारण कला को दामा कर देता है। उसमें सबसे बड़ा गुण है प्रजावशमता। चाहे युद्ध का समय हो चाहे दान्ति का समय हो उसे सर्वदा अपनी प्रजा के मंगल और कल्याण का ध्यान रहता है और सभी वर्ग के प्रजा-जन को समान दृष्टि से देखता है। मृगनयनी प्रेरणा-स्रोत बनकर उनके प्रत्येक कार्य में महायक निष्ठ होती है।

पुरुष पात्रों में विजयजंगम अपनी श्रम की उन्नता और कला की धारापना के कारण उल्लेख्य है। वैष्णव आचारा का भी चरित्र-निर्माण लेखक ने सावधानी से किया है। घटल का पात्र उतना सहज और महत्वपूर्ण नहीं हो सका है, जितना उगकी बहन निमी (मृगनयनी) का। निहाल निह के मधुन शौर्य और पराक्रम के बिना में लेखक को प्रशंसी सफलता मिली है। राजनिह के मिथ्या बहं और मोहों स्वाभिमान को बटुन ही स्वाभाविक रूप में चित्रित किया गया है। महामुन बपरा का अनिर्दिष्ट निज प्रस्तुत किया गया है। गमागुहीन और बपीरहीन की दुर्गतताओं को लेखक बटुन ही गूढ़ता के साथ दिखा सारा है। गमात पुरुष पात्रों को मानसिंह अपने गौरव और मोहाय में डक देता है।

नारी पात्रों में मृगनयनी का चरित्र दीर्घकाल रूप के लम्बा है। बचपन में लेकर बीर की प्रतिम सबसि तक उनका चरित्र अत्यन्त महान और उत्तम है। बचपन से घने घाँ घटन की छाया में निमग्नता में भी वह गुण, शक्ति और

सन्निहित कर लेती है। अपनी ही माँ-बाँ में वह अपनी उन्नति के साथ अपना समय व्यतीत कर लेती है। बन्नी-बन्नी माँ में ईर्ष्या-वशित स्वयंसा भी कर बैठती है, बन्नी-बन्नी मित्र-मित्रता वृत्ति का भी परिवार दे देती है, किन्तु कुछ देर में वह हृत् हृत् जाती है और माँ के प्रति पूरी आत्मीयता से अपना स्नेह प्रकट करती है। लड़की लड़क-भंडार को बन्नी-बन्नी को देकर उसे अधिक धारण या मोह नहीं होता, जबकि माँ को धारण-वशित और मुग्ध हो जाती है। राजा मानसिंह के प्रेम को स्वीकार कर उसके हाथ में अपना हाथ देकर उसने कहा था—‘मैं नहीं जानती क्या कर रही हूँ। देखी पण रगना।’ एक अधिकारी को राजगनी का पद मिला, वह स्वर्ण-नशी हुई, उसे आत्म-मार्ग का ही पता रहा और माँ के विपन्न होने समय वह जितना जितना रोई थी। नारीत्व का यह जितना स्वाभाविक चित्रण है।

मुगनपती में मौर्द, तीन और शक्ति तीनों का सम्मिश्रण रूप है। वह इतनी गुन्दर है कि उसे एक बार जो देख ले वह विस्मित-विमृग्य होकर उसे देखता ही रह जाय और तीन का तो वह जीवन्त विग्रह है। उनके शौर्य को देखकर तो दर्शक आश्चर्य-चकित हो उठता है। मौर्द में ऐसी शक्ति मानो दुर्गा का साधारण अवतार। राजगनी के रूप में प्रतिष्ठित होने पर वह अपनी स्थिति अत्यन्त स्वाभाविक रूप में स्वीकार कर लेती है। अपनी गर्भिणी को शास्त्र-भाव में नहीं धरना, बरन् उनके प्रति अपना निष्ठा प्रेम-भाव प्रदर्शित करती है। मुगनमोहिनी ने अनेक प्रकार से, अनेक रूपों में उसे प्रवर्धित करने का प्रयत्न किया, उसे धन तक देने का प्रयत्न किया, किन्तु मुगनपती ने कभी भी प्रतिकार की भावना नहीं दिखाई। उनकी स्थिति इतनी दृढ़ थी कि वह मुगनमोहिनी से महज भाव से प्रतिकार ले सकती थी, पर अपनी उदारता और सहज मानवीय भावना के कारण उसने उसे हर बार क्षमा कर दिया।

लाखी में विमुक्त होने पर वह बहुत अधिक विधुग्ध हो उठी थी, उन्नी लाखी को अपने निकट पाकर वह हृत्मित हो उठी थी और उसे अपने साथ इतने प्रेम के साथ रखा था कि लाखी को स्वयं में भी यह कल्पना नहीं हो सकती थी कि मुगनपती रानी है और वह एक सामान्य नारी। लाखी और अपने भाई की मृत्यु का समाचार उनके लिए अत्यन्त-निपात-सा ही था, तत्पश्चात् विपत्ति की स्थिति में राजा के शक्ति-संतुलन का बनाए रखने के लिए उसने धैर्य धारण किया।

वह कला की उपनिषद् ॥ राजा की पत्नी, प्रेरणा एक शक्ति है। वह राजा को कर्तव्य पथ पर बढ़ने के लिए निरंतर प्रेरित करती रहती है। जब कभी राजा में किसी प्रकार की शिथिलता प्रविभासित होती है, वह उनके शरीर में और मन में नव उर्जा उत्पन्न कर देती है। वह आत्म-सुख ही सब कुछ नहीं समझती। उसे सेवा में, प्रजा-जन के मुख में यथार्थतः सुख की अनुभूति होती है। वह चाहती है कि बीणा के

गार भी झटपट होते रहें, मंदिरों में शंख निनादित होते रहें और मनिवारं गुट की रिगिनि में रण-भेरी का निनाद दूर-बीरों को बसंत-पाठ का बोध भी देता रहे। उसकी धनिम धमिलाना भी प्रभा का गुण और देश की स्वाधीनता। देश की स्वाधीनता और प्रभा के गुण में ही उसका सचचा गुण निहित है। इतिहास के पृष्ठों पर वस्तुतः ऐसा घोषरक्षी नारी-गात्र गुदुर्लभ है।

लानी के चरित्र-निर्माण में भी लेखक ने अपनी कुशलता का परिचय दिया है। निम्नी उसकी राखी है। उसके साथ रहने में, शिष्टार खेलने में उसे मानन्द का अनुभव होता है। घटल के प्रति उसके मन में आकर्षण उत्पन्न होता है और घटल के कहने पर वह प्रतिश्रुत हो जाती है। माँ के आकस्मिक निधन के कारण वह विरल हो जाती है और सभी प्रकार से घटल और निम्नी के आश्रित हो जाती है। नटों की चमक-दमक, उनके वस्त्रालंकार आदि को देखकर उसका बित्त चबल ही जाता है, फिर भी वह अपने बित्त को संयत कर लेती है। निम्नी के समान ही अपने सद्य-भेद में प्रवीण है और कई बार अपने धीर्य का प्रदर्शन भी कर चुकी है। अब निम्नी रानी हो जाती है तो उसके मन में उसके प्रति रंजमान भी ईर्ष्या जागृत नहीं होती; किन्तु वह निम्नी के पास इसलिए नहीं जाता चाहती कि कहीं उसे निम्नी की बेरी न बनना पड़े। उसमें नारी-मुलभ स्वाभिमान है, किन्तु निम्नी के इतने निकट होने हुए भी वह उसके स्वभाव की विशालता को न समझ सकी। उसमें दृढ़ता एवं दयेष्ट साहस है। वह नटों के साथ जाने के लिए तत्पर हो जाती है। वह जातीय अवमानना को सदन करने के लिए तैयार नहीं और साथ ही अपने स्वाभिमान की रक्षा के लिए अपनी निम्नी के पास भी जाना स्वीकार नहीं समझती। वह स्वयं अपने मार्ग का निर्माण करना चाहती है। मगदोनी में पहुँचने पर जब उसे गयासुद्दीन के आक्रमण का समाचार मिलता है, वह क्षण मात्र के लिए विचलित हो उठती है और पिल्ली के पश्यन्न की बात जानकर मन ही मन निश्चय कर लेती है, किन्तु घटल को नटों की दुरमिस्त्रिय के सम्बन्ध में कुछ भी नहीं बताती, क्योंकि वह उस विषय परिस्थिति से सुरीत्या परिचित है और जानती है कि घटल से कह देने पर स्थिति और भी जटिल हो जाएगी, वह विवेक से काम नहीं ले सकेगा। नरवर के किले में जाने के लिए उतावली हो जाती है, किन्तु नटों के जाल से सरलता से बच नहीं पाती। फिर भी वह परिस्थिति को अपने वश से जाने नहीं देती। पिल्ली के सामने अपनी कुत्रिम विवशता का परिचय देकर उसके समस्त रहस्य को भ्राम लेती है और मन ही मन अपना करणीय निर्धारित कर लेती है, किन्तु इस स्थिति में भी घटल को परिस्थिति की अवगति नहीं होने देती। पाठकों को उसके ऊपरी व्यवहार को देखकर आश्चर्य होता है, किन्तु लेखक की योजना में उसका दृढ़ निश्चय अतिनिहित है। समस्त नटों के उतर जाने पर पिल्ली के उतरते



Handwritten text in Devanagari script, consisting of approximately 12 lines. The text is written in a cursive style and appears to be a continuous passage.

Handwritten text in Devanagari script, consisting of approximately 4 lines. This section is more clearly legible than the one above.

Handwritten text in Devanagari script, consisting of approximately 12 lines. This section is written in a more vertical, columnar fashion on the left side of the page.

## दिन्या

'दिन्या' यशपाल का ऐतिहासिक उपन्यास है। लेखक ने इस उपन्यास में बीड़ कानून जीवन का काल्पनिक चित्र प्रकट किया है। लेखक के ही शब्दों में 'दिन्या' इतिहास नहीं, ऐतिहासिक कल्पना मात्र है। ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर व्यक्ति और समाज की प्रवृत्ति और गति का चित्र है। लेखक ने कला के अनुराग से काल्पनिक चित्र में ऐतिहासिक वातावरण के आधार पर यथार्थ का रंग देने का प्रयत्न किया है। तत्कालीन जीवन का इतिहास-पृष्ठ घूमित है। इसी कारण लेखक को बहुत-कुछ कल्पना के सहारे ही भागे बढ़ना पड़ा है। वस्तुतः इस ऐतिहासिक उपन्यास का मूल उद्देश्य तत्कालीन जीवन के रूप-चित्र के माध्यम से भारत के अतीत गौरवमय इतिहास का शब्द-चित्र प्रस्तुत करना है। सतत परिवर्तनशील जीवन में मानवता के विकास को ध्यान में रख कर ही लेखक ने इस ऐतिहासिक उपन्यास की रचना की है। वर्तमान जीवन की बहुतों ने पलायन इस उपन्यास का उद्देश्य नहीं है, वरन् अतीत के जीवन को चित्रित कर लेखक ने मानवता के भावी विकास की ओर संकेत किया है। उन्ने यह विश्वास है कि मानवता समस्त परिवर्तनों के मध्य विकसित होती रहेगी। उसके विकास-पथ में आने वाले समस्त अन्तराय स्वयमेव दूरीभूत हो जाएंगे।

यशपाल जी यथार्थवादी लेखक हैं। उन्होंने अपनी रचनाओं में मार्क्सवादी सिद्धांत-पक्ष को ध्यावहारिक रूप प्रदान करने की चेष्टा की है। ऐतिहासिक उपन्यास के लेखक के सामने सदा ही यह अटल समस्या रहती है कि वह अतीत जीवन को चित्रित करते समय वर्तमान जीवन की समस्याओं एवं सिद्धांत-पक्ष को किस रूप में प्रस्तुत करे, जिससे उनका सहज-स्वाभाविक विकास रचना के मध्य से ही प्रस्फुटित होता हुआ प्रतीत हो; क्योंकि भारोण का सतरा सदा ही विद्यमान रहता है। यशपाल जी ने इस रचना में विशेष सावधानी के साथ अपने सिद्धान्त-पक्ष को रखा है। इस कारण कहीं पर भी सहज स्वाभाविक विकास प्रतिषेध प्रतीत नहीं होता। उपन्यास की मूल समस्या के रूप में अर्थ-संपर्ष और अभिज्ञत नारी-जीवन को लिया गया है। मद्र गणराज्य के सामाजिक

जीवन को उमकी समस्त अन्धाइयों और बुराईयों के साथ अंकित किया गया है। धार्मिक प्रवृत्तियों ने जन-सामान्य के जीवन को किस रूप में प्रभावित किया था, इसका अत्यन्त सूक्ष्म विश्लेषण उपन्यासकार ने किया है। एक ओर वर्णाश्रम व्यवस्था की स्थापना की छटपटाहट का व्यक्तीकरण है और दूसरी ओर बौद्ध धर्म की छत्र-छाया में निखिल मानवता को समरूप देखने की चेष्टा की अभिव्यक्ति है। मद्र के सामन-तत्र में भी इन्हीं धार्मिक भावनाओं के प्राधान्य के कारण आंतरिक अव्यवस्था दृष्टिग्त होती है। वर्णाश्रम व्यवस्था की स्थापना की व्यग्रता रूढ़ीर और उसके सहयोगियों में परिलक्षित होती है, किन्तु आरंभ में मद्र की दासन-व्यवस्था के कारण उन सबको अपने मुँह की खानी पड़ती है और पृथुसेन को वर्ण के आधार पर अपमानित-तिरस्कृत करने के कारण रूढ़ीर को देश-निष्कासन का दंड भोगना पड़ता है। दूसरी ओर बौद्ध धर्म को राजकीय संश्रय प्राप्त होने के कारण सारी धार्मिक व्यवस्था का कुछ दूसरा रूप ही ऊपर-ऊपर से प्रतिभासित होता है, परन्तु वर्णाश्रम व्यवस्था के सप्रभूतों की भावना धूमामित होते हुए भी बिलीन नहीं हो पाती, बरधू भीतर ही भीतर वह और अधिक शक्ति का संचय कर ऐसा उग्र रूप धारण कर लेती है कि उसकी लेलिहमान जिह्वा राजव्यवस्था को भी आरमसात् कर लेती है। पृथुसेन आदि जो अपनी शक्ति और धन शक्ति के कारण घाते बढ़ गए थे, धकेल दिए जाते हैं और जन्म की शक्ति को महत्त्व प्रदान करने वाली वर्णाश्रम व्यवस्था पुनः प्रतिष्ठित हो उठती है। लेखक ने पूरी कुशलता के साथ धार्मिक संपर्प को रूपामित किया है और मानव-श्रेष्ठता के इस झूठे आधार को उपहास्य सिद्ध किया है। मानव अपने महीमान कर्म से महाद् बनता है, जन्म से नहीं, किन्तु तत्कालीन भारत में जन्म का बलडा ही भारी था। यशपाल जी ने उसके खोखलेपन को प्रतिपादित करते हुए उस पर तीव्र प्रहार किया है और यह सिद्ध किया है कि दीवामत्त जन्म स्वामत्त कर्म के महत्त्व को परिभ्रान नहीं कर सकता।

इस उपन्यास की कथा-वस्तु का केन्द्र-बिन्दु दिव्या है। लेखक ने समस्त परिस्थितियों को इस रूप में अंकित किया है कि प्रत्यक्ष रूप या अप्रत्यक्ष में वे दिव्या के जीवन से सम्बद्ध हैं। उपन्यास के कथानक के आरंभ में भी और अंत में भी लेखक ने जाति और धर्म की व्यवस्था पर प्रहार किया है। आरंभ में पृथुसेन को दिव्या की शिविका में कन्या लगाने का अधिकार इसलिए नहीं है कि दिव्या ब्राह्मण कुलोद्भव है और पृथुसेन दास-पुत्र। उपन्यास की यही मूल समस्या बन जाती है और इसी कारण दिव्या को प्रवंचना का शिकार होना पड़ता है और उसका सारा जीवन विषादिन हो जाता है। अन्त में पुनः दिव्या के जीवन को विमुक्ति प्रकटित बनाने में धर्म-व्यवस्था का ही हाथ है। ब्राह्मण कुल में उनकी उत्पत्ति उसके लिए अभिशाप सिद्ध होवी है : वह

राजनर्तकी के पद को भी अमंजूर नहीं कर सकती। जितने धार्मिक और राजनीतिक संघर्ष हैं वे सब के सब दिव्या के मूल कथानक की ओर ही अभिसरण करते हैं। उपन्यास का कथानक वात्पनिक ही है। इसमें ऐतिहासिकता केवल इतनी है कि इसका मारा बानावरण और परिवेश ऐतिहासिक आधार पर अंकित किया गया है। बानावरण-निर्माण में बौद्ध और ब्राह्मण धर्म का संघर्ष अधिक प्रभावोत्पादक सिद्ध हो सका है।

दिव्या के चरित्र को लेखक ने विभिन्न परिस्थितियों में अंकित कर उसे बहुत कुछ गत्यात्मक रूप में प्रस्तुत किया है। यह अभिजात कुमारी है। उसके मन में पृथुसेन के व्यक्तित्व के प्रति सहज आकर्षण उद्भूत हो उठता है। यह जानती है कि पृथुसेन दाम-पुत्र है और दाम-पुत्र तथा ब्राह्मण कन्या का सम्बन्ध सामाजिक और धार्मिक आधार पर विहित नहीं है, परन्तु उसका मन इन सब पर विचार नहीं कर पाता। वह उसके आकर्षक व्यक्तित्व और अप्रतिहत शौर्य पर विमुग्ध हो अपना सर्वस्व उसे समर्पण कर देती है। उसका मारा धारम-समर्पण प्रविचारित है। परिणाम की चिन्ता उसे बाधित नहीं कर पाती। किन्तु दामपुत्र पृथुसेन उसकी ऊँचाई तक नहीं पहुँच पाता। परिस्थितियों के किञ्चित् परिवर्तन के कारण यह वह भूत जाता है कि जिसने अपना विश्व हृदय हो उसका विश्वास किया था और उसे अपना सर्वस्व समर्पित कर दिया था, उसके प्रति भी उसका कुछ कर्णव्य है। धारमोन्नति के लिए वह अपने पिता के दूतित और विचार को अधिक महत्व देता है तथा सीरो को इस कारण अपना लेता है कि उसके माध्यम से वह अधिक से अधिक विकास कर सकता है। जिस दिव्या ने उसे जीवन की प्रेरणा प्रदान की थी, जिस दिव्या ने उसके शक्ति-साहस को दालित किया था, उसे वह विस्मृत कर बैठता है। प्रसिद्धि रसभिक्त दिव्या स्वयं उसके यहाँ आश्रय पाने जाती है, पर उससे इतनी शक्ति नहीं, इतना साहस नहीं कि वह सीरो के प्रभाव और आदर से बाहर निकल कर उसके लिए कुछ कर सके। जिस दिव्या का स्वामिना इतना प्रबल रहा है कि उसने रक्षणी के साथ अपने वैवाहिक सम्बन्ध को इस कारण अस्वीकार कर दिया था कि रक्षणी के गृह में उसे सुपत्नी-भाव को अपनाना पड़ता, वही पृथुसेन ने यहाँ सीरो की सखी बनाने के लिए भी तैयार थी; परन्तु इतना होने पर भी वह जिस पुरुष का आश्रय चाहती थी, जिसके अंग को अपने मोठर मोन्हाग धारण किए हुए थी, उसे पा न सकी। जिसका उनसे सहज विश्वास किया था, उसने ही उसके जीवन पर इतना उदय प्रहार किया कि वह किसी भी रूप से अपने प्राण को संतुलित न रख सकी और परिस्थितियों ने उसे इन रूप में विवर्धित और कर्णव्य-मूर्त बना दिया कि उसने परिणामों पर विचार किए बिना जीवन सरिता की धारा में अपने प्राण को उल्लस कर दिया।





राजनर्तकी के पद को भी चलवृत्त नहीं कर सकती। जिजने धार्मिक और राजनीतिक संघर्ष है वे सब के सब दिव्या के मूल कथानक की ओर ही अभिसरण करते हैं। उपन्यास का कथानक वास्तविक ही है। इसमें ऐतिहासिकता केवल इतनी है कि इनका सारा यानावरण और परिवेश ऐतिहासिक आधार पर अंकित किया गया है। यानावरण-निर्माण में बौद्ध और ब्राह्मण धर्म का संघर्ष अधिक प्रभावोत्पादक सिद्ध हो सका है।

दिव्या के चरित्र को लेखक ने विभिन्न परिस्थितियों में अंकित कर उसे बहुत कुछ गत्यात्मक रूप में प्रस्तुत किया है। वह अभिजात कुमारिका है। उसके मन में पृथुसेन के व्यक्तित्व के प्रति सहज आकर्षण उद्भूत हो उठता है। वह जानती है कि पृथुसेन दास-पुत्र है और दास-पुत्र तथा ब्राह्मण कन्या का सम्बन्ध सामाजिक और धार्मिक आधार पर विहित नहीं है, परन्तु उसका मन इन सब पर विचार नहीं कर पाता। वह उसके आकर्षक व्यक्तित्व और अप्रतिहत शौर्य पर विमुग्ध हो अपना सर्वस्व उसे अर्पण कर देती है। उसका सारा धारम-ममर्षण अविचारित है। परित्याग की किन्तना उसे बाधित नहीं कर पाती। किन्तु दासपुत्र पृथुसेन उसकी ऊँचाई तक नहीं पहुँच पाता। परिस्थितियों के क्विचिद् परिवर्तन के कारण वह यह भूल जाता है कि जिसने अपना बिल हृदय हो उसका विश्वास किया था और उसे अपना सर्वस्व अर्पण कर दिया था, उसके प्रति भी उसका कुछ कर्तव्य है। धारमोन्नति के लिए वह अपने पिता के इष्टित और विचार को अधिक महत्त्व देता है तथा सीरो को इस कारण अपना सेता है कि उसके माध्यम से वह अधिक से अधिक विकास कर सकती है। जिस दिव्या ने उसे जीवन की प्रेरणा प्रदान की थी, जिस दिव्या ने उसके शक्ति-साहस को बालित किया था, उसे वह विस्मृत कर बैठता है। प्रसिद्ध स्तम्भित दिव्या स्वयं उनके यही आश्रय पाने जाती है, पर उसमें इतनी शक्ति नहीं, इतना साहस नहीं कि वह सीरो के प्रभाव और धार्मिक से बाहर निकल कर उसके लिए कुछ कर सके। जिस दिव्या का स्वाभिमान इतना प्रबल रहा है कि उसने खटखोर के साथ अपने वैवाहिक सम्बन्ध को इस कारण अस्वीकार

की के गृह में उसे सख्ती-भाव को अपनाता पड़ता, ने के लिए भी तैयार थी; परन्तु इतना होने पर को अपने मोह मोहाना विश्वास किया था, अपने ही हा में अपने धान को दिए और कर्तव्य-मूढ़ न सखिता की धारा में

संज्ञित पुत्र में पावित्र्य दिव्या जीवन-गरिता की धारा में अपने भाग्यो उद्धार कर यह अनुभव कर सकी कि जीवन किंग प्रकार दाह्य धोर कंटक-मृदु है धोर नारी सामाजिक संरचना में कितनी दुर्लभ धोर वनत है। दागी के रूप में अपने जीवन की बटुआ को देना ही नहीं, परन्तु पूर्णरूप में अनुभव दिया। तब प्रभु दिव्या अपने पुत्र दाह्य को श्रुति-श्रुति देसगी रह जागी धोर उनके रत्न का सारा रूप श्रुति-श्रुति गटक से जाना, जिसे लिए यह प्रीति की गई थी। अपने पुत्र के जीवन को बचाने के लिए अपने गारे प्रयत्न किए, यही तक कि बौद्ध-विहार में भी प्रयत्न प्राप्त करने की कोशिश की। परन्तु दागी होने के कारण उसे प्रयत्न न प्राप्त हो सका। बौद्ध-विहार में उसे यह बटु अनुभव हुआ कि दागी वेदना को तुलना में भी सुख है। दागी दागी होती है, उगका कोई रसमी होता है; जबकि वेदना स्वतन्त्र नारी होती है। अपने पुत्र को बचाने के लिए यह सुख भी कर सकती थी, वेदना भी बन सकती थी, वेदना अपने का संकल्प भी अपने कर दिया था; किन्तु मनुना-नद पर ब्रह्मण (उगका रसमी) को देग धोर उगकी पुकार सुन उगने श्वातुल हो। यमुना में पुत्र-मर्तिता प्राप्त-निर्देश कर दिया। किंग पुत्र को रक्षा के लिए यह मय सुख कर सकती थी, उस पुत्र को लेकर यह रत्न प्रभा की सहैसी धोर अत्यन्त अंतरंग अनुमाला के रूप में लोगों के सामने प्रार्थित हुई। दिव्या ने अनुमाला के रूप में सब कुछ पाया : अनुन धन और वन, रत्न प्रभा का स्नेह और अभिजात वर्ग का प्रशंसा-भाव, किन्तु उनके पुत्र का अभाव उनके मन में निरन्तर दरकता रहा। वस्तुतः अपने अपना सर्वस्व लेकर यह राय प्राप्त किया था। अही कारण है कि उसकी प्रशंसा करने वाला अभिजात वर्ग उसकी प्रेम-माधुरी न पाकर उसे काष्ठ-पुस्तिका-मात्र समझने लगा था। वस्तुतः पत्नी-रूप में तिरस्कृत एवं मातृ-रूप में लाघिन दिव्या कला-उपासिका-मात्र रह गई थी। वह कटुता से यह अनुभव कर सकी थी कि नारी का कोई स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं, वह पुरुष की भोग्या-मात्र है, भोग का उपादान है। उसके कानों में बार-बार मारिश का यह कथन गूँज उठता था—भदे, तुम्हारी कला तुम्हारी आकर्षण-शक्ति का निवार-मात्र है जो नारी में सृष्टि की भाँति शक्ति है। कला-उपासना में तत्पर होते हुए भी वह यह नहीं भूल पाती थी कि उसका सारा सौंदर्य, धारी कला-साधना नारीत्व का आकर्षण मात्र है, जिसकी चरम सिद्धि मातृत्व में निहित है, किन्तु उसका मातृत्व बन्ध सिद्ध हो गया था, उसका पत्नीत्व अभिशप्त हो गया था। फलतः वह कला की पुस्तिका-मात्र रह गई थी। अनेक संज्ञात पुरुषों के आकर्षण और प्रेम-निवेदन को वह ठुकरा चुकी थी, क्योंकि पुरुष को भ्रमर-वृत्ति ने उसे प्रवर्तित किया था। उसका सारा मनोविज्ञान प्रवर्तित और हारे हुए का मनोविज्ञान था। यही कारण है कि वह मारिश के सहज, निरखल प्रेम-निवेदन को भी स्वीकार न कर सकी।

अन्त-उत्तरता में निरत दिग्ग (पञ्चमात्मा) की कीर्ति-मुरमि मागध में  
 निरत देवी के पास एक भी पत्नी थी और वह धारी दिग्ग रत्नरत्ना में उगे माग  
 धी । उनका धर्मितार था उगे रात्रनर्नकी के पद पर अधिष्ठान करना, पर धार्मिक  
 अन्तरात्मा पुनः दिग्ग के मार्ग में धारा । वह रात्रनर्नकी पद पर अधिष्ठित न हो सकी  
 और पुनः मागध श्रोत्रो के लिए विवश हुई । उगे पहली बार मागध श्रोत्रो के लिए  
 विवश होता पदा था लोक-मन्त्रा के कारण, परन्तु इस बार आत्म-मन्त्रान ने उगे  
 श्रोत्रो के लिए विवश किया । पहली बार धारी मातृगुण्या दामो के साथ पापशापा  
 का मार्ग श्रोत्रो-श्रोत्रो भटक गई थी, किन्तु इस बार उपमें इतना दृढ़ विश्वास  
 और हन अहंभाव था कि उनसे मृदु रूप में ही पापशापा का मार्ग पूरा किया था  
 और जन-मेदिनी उसकी अनुमता था । पहली बार वह दिनमूला और हतभागिनी  
 थी, पर दूसरी बार उमका आत्म-मन्त्र उसका सम्बन्ध था । अनुभव ने उगे परिपक्व  
 बना दिया था । और पापशापा के धार्मिक अन्तरात्मा के अधिष्ठानता में जब उमसे  
 उमका हाथ मांगा तो वह स्वोत्तर न कर सकी, क्योंकि वह जानती थी कि आचार्य  
 की पत्नी हो जाने पर वह स्वातन्त्र्य-भावना में बहित हो जाएगी । बीवरधारी पृथुमेन  
 का धर्म की शरण आने का आह्वान उगे बहिकर प्रवीत नहीं हुआ, क्योंकि जीवन से  
 पलायन की वह धर्म नहीं मानती थी और धर्म का आह्वान बीह-विहार की उन  
 घटना के कारण उमकी धर्मों के गामने नाच उठा, जिमने उसे विवश-भार्स बना  
 दिया था, जिमके कारण वह अपने पुत्र में बहित हुई थी और जिमसे उगे यह बोध  
 हुआ था कि वेदया स्वतन्त्र नारी होनी है । इसके साथ ही वह यह बात भी नहीं भूलती  
 थी कि पृथुमेन ने उगे कितनी निष्ठुरता के साथ प्रताड़ित किया था । वह भन्त में  
 मारिष की भयना लकी, क्योंकि वह सुग-दुःख की अनुभूति के आदान-प्रदान में  
 विश्वास करती थी और ऐसा करने के लिए मारिष तत्पर था । वह पुरुषत्व का  
 भर्षण चाहती थी और नारीत्व को भर्षित करना चाहती है । भारम की भीष दिव्या  
 भन्त में आकर प्रगल्भ हो जाती है और उसका आत्म-विश्वास उगे मार्ग भन्वेपित  
 करने में सहायता देता है । आरिषिक विकास की दृष्टि से दिव्या का पात्र बहुत ही  
 सफल है ।

दिव्या से ठीक विपरीत पात्र है सीरी का भी अपने समग्र रूप में अन्त-प्रपञ्च  
 के कर्म में लगी हुई प्रवीत होती है । सत्ता ही उमके जीवन का लक्ष्य है और भोग  
 ही उसकी अभिलाषा है । इन दोनों की प्राप्ति के लिए वह कुछ भी कर सकती है ।  
 उसके पास न ही कोई आदर्श है और न ही कोई आचार-विचार । पुरुष रूपी सृष्टि में  
 बंधकर रहना वह नारी की दुर्बलता समझती है । जिमसे भी सृष्टि मिल जाए, उमी की  
 और अभिमुख हो जाने में ही वह अपने जीवन की सार्थकता समझती है । मस्तिका

संघर्षात मूल में पानित दिव्या जीवन-सरिता की धारा में बनने भागको उद्दिष्ट कर यह अनुभव कर सकी कि जीवन किस प्रकार दास्य और कंटक-मंकुट है और नारी सामाजिक संरचना में कितनी दुर्बल और मजबूत है। दामी के रूप में अपने जीवन की कटुता को देखा ही नहीं, वरन् पूर्णरूप से अनुभव किया। तब प्रसूता दिव्या अपने पुत्र शकुल को लुपित-धुपित देखाती रह जाती और उसके स्तन का सात रूप द्विज-पुत्र गटक से जाता, जिसके लिए वह क्रीत की गई थी। अपने पुत्र के जीवन को बचाने के लिए उसने सारे प्रयत्न किए, यहाँ तक कि यौद्ध-विहार में भी प्रथम प्राप्त करने की कोशिश की। परन्तु दासी होने के कारण उसे प्रथम न प्राप्त हो सका। यौद्ध-विहार में उसे यह कटु अनुभव हुआ कि दामी बेरया की तुलना में भी तुच्छ है। दासी दासी होती है, उसका कोई स्वामी होता है; जबकि बेरया स्वतंत्र नारी होती है। अपने पुत्र को बचाने के लिए वह कुछ भी कर सकती थी, बेरया भी बन सकती थी, बेरया बनने का संकल्प भी उगने कर लिया था; किन्तु यमुना-तट पर साह्यण (उसका स्वामी) को देत और उनकी पुकार सुन उगने व्याकुल हो यमुना में पुत्र-सहित आत्म-निक्षेप कर दिया। जिस पुत्र की रक्षा के लिए वह सब कुछ कर सकती थी, उस पुत्र को छोड़कर वह रत्न प्रभा की सहेली और अत्यन्त धर्तरंग भद्रमाला के रूप में लोगों के सामने आविर्भूत हुई। दिव्या ने भद्रमाला के रूप में सब कुछ पाया : भक्तुल धन और यश, रत्न प्रभा का स्नेह और अभिजात वर्ग का प्रशंसा-भाव, किन्तु उसके पुत्र का अभाव उसके मन में निरन्तर दरकता रहा। वस्तुतः उसने अपना सर्वस्व छोड़कर यह सब प्राप्त किया था। यही कारण है कि उसकी प्रशंसा करने वाला अभिजात वर्ग उसकी प्रेम-माधुरी न पाकर उसे काष्ठ-पुत्तलिका-मात्र समझने लगा था। वस्तुतः पत्नी-रूप में तिरस्कृत एवं मातृ-रूप में लांछित दिव्या कला-उपासिका-मान रह गई थी। वह कटुता से यह अनुभव कर सकी थी कि नारी का कोई स्वतंत्र अस्तित्व नहीं, वह पुष्प की भोग्या-मात्र है, भोग का उपादान है। उसके कार्यों में बार-बार मारिश का यह कथन यूँ उठता था—भद्रे, तुम्हारी कला तुम्हारी आकर्षण-शक्ति का निखार-मात्र है जो नारी में सृष्टि की आदि शक्ति है।' कला-उपासना में तत्पर होते हुए भी वह यह नहीं भूल जाती थी कि उसका सारा सौंदर्य, सारी कला-साधना नारीत्व का आकर्षण मात्र है, जिसकी चरम सिद्धि मातृत्व में निहित है, किन्तु उसका मातृत्व वक्ष्य सिद्ध हो गया था, उसका पत्नीत्व अभिज्ञत हो गया था। फलतः वह कला की पुत्तलिका-मात्र रह गई थी। अनेक संघर्षात पुरुषों के आकर्षण और प्रेम-निवेदन को वह ठुकरा चुकी थी, क्योंकि पुष्प को अमर-वृत्ति ने उसे प्रवर्चित किया था। उसका सारा मनोविज्ञान प्रवर्चित और हारे हुए का मनोविज्ञान था। यही कारण है कि वह मारिश के सहज, निश्चल प्रेम-निवेदन को भी स्वीकार न कर सकी।

कला-उपासना में निरत दिव्या (मंशुमाला) की कीर्ति-मूर्तिम सागल में मल्लिका देवी के पास तक भी पहुँची और वह अपनी शिष्या रत्नप्रभा से उसे माँग आई। उसका अभिलाष था उसे राजनर्तकी के पद पर अधिष्ठित करना, पर वर्णाश्रम व्यवस्था पुनः दिव्या के मार्ग में आया। वह राजनर्तकी पद पर अभिषिक्त न हो सकी और पुनः सागल छोड़ने के लिए विवश हुई। उसे पहली बार सागल छोड़ने के लिए विवश होना पड़ा था। लोक-लज्जा के कारण, परन्तु इस बार आत्म-सम्मान ने उसे छोड़ने के लिए विवश किया। पहली बार अपनी मातृनुन्या दासी के साथ पाँचसाला का मार्ग खोजते-खोजते मदक गई थी, किन्तु इस बार उसमें इसना दृढ़ विश्वास और दृढ़ ग्रहंभाष था कि उसने सहज रूप में ही पाँचसाला का मार्ग पृथक् लिया था और जन-भेदिनी उसकी अनुगता था। पहली बार वह छिन्नमूला और हतभागिनी थी, पर दूसरी बार उसका आत्म-बल उसका सम्बल था। अनुभव ने उसे परिपक्व बना दिया था। और पाँचसाला में वर्णाश्रम व्यवस्था के अधिष्ठाता ने जब उससे उसका हाथ माँगा तो वह स्वीकार न कर सकी, क्योंकि वह जानती थी कि आचार्य की परती हो जाने पर वह स्वातन्त्र्य-भावना में विलीन हो जाएगी। शीघ्रकारी पृथुमेन का धर्म की शरण आने का आह्वान उसे शक्ति प्रतीत नहीं हुआ, क्योंकि जीवन से पलायन को वह धर्म नहीं मानती थी और धर्म का आच्छन्न बीड़-विहार की उस घटना के कारण उसकी धारों के सामने नाच उठा, जिसने उसे विवश-भर्त्ता बना दिया था, जिसके कारण वह अपने पुत्र से वंचित हुई थी और जिसने उसे यह बोध हुआ था कि देवता स्वतन्त्र नारी होती है। इसके साथ ही वह यह बात भी नहीं भूली थी कि पृथुमेन ने उसे कितनी निष्ठुरता के साथ प्रहारित किया था। वह धन में मारिश को अपना सकी, क्योंकि वह सुख-दुःख की अनुभूति के आदान-प्रदान में विश्वास करती थी और ऐसा करने के लिए मारिश तैयार था। वह पुरुषत्व का धर्पण चाहती थी और नारीत्व को धर्पित करना चाहती है। धारम की भीड़ दिव्या धन में आकर प्रगल्भ हो जाती है और उसका आत्म-विरवान उसे मार्ग ध्वंसेरित करने में सहायता देता है। पारित्रिक विकास की दृष्टि से दिव्या का पात्र बलु ही सफल है।

दिव्या से ठीक विपरीत पात्र है सीरो का जो अपने समय रूप में धन-प्राप्त के कर्म में लगी हुई प्रतीत होती है। यत्ता ही उसके जीवन का लक्ष्य है और मोक्ष ही उसकी अभिलाषा है। इन दोनों की प्राप्ति के लिए वह कुछ भी कर सकती है। उसके पास न तो कोई आदर्श है और न तो कोई आचार-विचार। पुरुष की मूर्ति में बँधकर रहता वह नारी की दुर्बलता समझती है। जिससे भी दुर्जन विपन्न आए, उसी को और अभिमुख हो जाने से ही वह अपने जीवन की सार्थकता समझती है। मल्लिका

के व्यक्तित्व को लेखक ने महिमा-मण्डित और प्रभावशाली बनाने का यत्न किया है तथा रत्नप्रभा का व्यक्तित्व भी गौरव सम्पन्न है।

पुरुष पात्रों में पृथुसेन के चरित्र को जिस रूप में उभारा गया, उस रूप में उसका विकास नहीं हो सका। लेखक ने उसे दौरे की प्रतिमूर्ति के रूप में चित्रित किया है, किन्तु आगे चलकर वह अपने पिता प्रेम्प का क्रीड़ा-कौतुक ही सिद्ध होता है और सीरो के सामने भस्तंगत सूर्य के समान निष्प्रभ हो जाता है। उसमें वह चरित्रक गरिमा भी नहीं है, जिसकी अपेक्षा उसके जैसे पात्र से की जा सकती है। इसी कारण उसका उदय और अस्त दोनों आकस्मिक ही सिद्ध होते हैं। पृथुसेन को तुलना में हृदधीर का चरित्र और व्यक्तित्व दोनों अधिक प्रभावशाली हैं। उसमें आंतरिक गरिमा भी है। उसमें वर्णाश्रम-व्यवस्था की स्थापना की जो छटपटाहट है, वह उसे निरन्तर क्रियाशील बनाए रखती है और वासपुत्र पृथुसेन के प्रति जो प्रतिहिंसा की भावना है, वह निरन्तर जागरूक बनाए रखती है। फलतः वह अपने प्रयत्न में आत्मकाम ही निष्ठ होता है। उसमें पृथुसेन की तुलना में अधिक संवेदनशील हृदय है। वह दिव्या के प्रति जो प्रेम-भाव रखता है, वह उदात्त भूमि पर प्रतिष्ठित है। अहाँ उसके चरित्र में श्रद्धा है, वहाँ पृथुसेन के चरित्र में श्रद्धा है। उसका चरित्र जिस गुणवत्ता से सम्पन्न है, पृथुसेन का चरित्र उसका स्पर्श भी नहीं कर सकता। अन्य पुरुष पात्रों में मारिष का पात्र अधिक गत्यात्मक और प्रभावशाली है। लेखक ने उसे अपने सिद्धान्त-पक्ष के निष्कर्ष का साधन बनाया है। उसके माध्यम से ही उसने धार्मिक, सामाजिक विषयताओं पर प्रहार किया है। उसके चरित्र में भी एक विशेष प्रकार का श्रद्धा है, जिसके कारण उसके सम्पर्क में आने वाला व्यक्ति उसकी ओर खिंचता जाता है। स्पष्ट बक्ता होने के कारण उसमें एक प्रकार का श्रद्धा सक्षित होता है, किन्तु वह श्रद्धा केवल बाली का श्रद्धा है, स्वभाव का नहीं। वह स्वभाव से ऋद्ध और निष्कपट है। यही कारण है कि दिव्या उसके आकर्षण से मुक्त न हो सकी और अंत में उसी का प्रथम ग्रहण कर सकी।

इस उपन्यास का वैचारिक धरातल बहुत ही पुष्ट है। लेखक ने जीवन के वैषम्य की ओर संकेत ही नहीं किया है, बल्कि उन पर कसकर प्रहार किया है। धार्मिक और सामाजिक रुढ़ियों-मान्यताओं को उसने व्यंग्यात्मक रूप में प्रस्तुत किया है और उनकी निरर्थकता की ओर संकेत कर दिया है। जन्म के आधार पर धेष्ठता की भावना पर प्रहार करते हुए लेखक पृथुसेन से कहलाता है—'जन्म का अपराध? यदि वह अपराध है तो उसका मार्जन किस प्रकार सम्भव है? धन की शक्ति, धन की शक्ति, धन की शक्ति, कोई शक्ति जन्म को परिवर्तित नहीं कर सकती। कोई शक्ति जन्म के अपराध का मार्जन नहीं कर सकती। जन्म के अन्याय का प्रतिकार क्या मनुष्य देव से ले?...'

या उससे ले जिसने अपने स्वार्थ के लिए जन्म के असत्य अधिकार की व्यवस्था निर्धारित की है ?—हीन कहे जाने वाले कुल में मेरा जन्म अपराध है ? अथवा द्विज कुल में जन्मे अपदार्थ लोगो का अहंकार ?" जातिगत श्रेष्ठता की भावना पर लेखक ने केवल प्रहार ही नहीं किया है, बरन् यह सकेत भी किया है कि यह श्रेष्ठता की भावना मूलरूप में द्विज वंश का अहं भाव है, जिसकी छाड़ में द्विज वंश अन्य वर्ग को दासित और अभिमूढ करता है ।

परलोक की भावना पर प्रहार करते हुए मारिच कहता है—“मूर्ख, तूने और तेरे स्वामी ने परलोक देखा है ? यह विश्वास ही तेरो दामना है । तू स्वामी के भोग के अधिकार को स्वीकार करता है, यही तेरी दासता है । तू संकट से पलायन कर रक्षा चाहता है, यही तेरी निर्बलता है । संकट सब स्थान और समय में तेरे साथ रहेगा । संकट का परामर्श कर । परामूढ होना ही पाप है । उसका फल तू तत्काल भोगेगा । तू स्वतंत्र 'बर्ता' है । स्वतंत्रता अनुभव करना ही जीवन है । परामूढ मर्जीब होकर भी मूढ है । निर्भय हो । जीवन के लिए युद्ध कर । मृत्यु भय का अन्त है । जीवन में उत्तेजित हो । कायर मत बन !” वस्तुतः यह मारिच का जीवन-दर्शन है । वह अस्त्यस्य को कोई महत्त्व नहीं प्रदान करता, प्रत्यक्ष ही उसके लिए मर कुल है । जीवन के संकट से पलायन वह कायरता समझता है और परलोक की भावना को शोषण का कवच । उनकी दृष्टि में मनुष्य की स्वतंत्रता सर्वोपरि है । बन्धन स्वनिर्मित है । यदि मनुष्य कायर न बने और साधन के साथ भागे बड़े तो वह स्वतंत्रता का अनुभव कर सकता है । मारिच की दृष्टि में कर्म-फल का विधान शोषण आडम्बर है, शोषण का एक तरीका है ।

पुरुष के लिए नारी भोग्य है, केवल भोग्य है । दयिता, पत्नी, प्रेयसी, जननी मरसे परे वह केवल भोग्य है, भोग का उपकरण मात्र है । विषम परिस्थिति में कौपी दिव्या अपनी धात्री से कहती है—“नारी है क्या ? माताज कुछ ठीक हूँ ही कहता है अम्मा ! और रत्नपीर, कोमल वृषभेन, अमर मारिच और माताज कुछ नारी के लिए घर समान हैं । जो भोग्य बनने के लिए उत्पन्न हुई है उनके लिए अन्यत्र कारण कहाँ ? उसे सब भोगेंगे ही ।” यह कितना कटु यथार्थ है । धात्र के अति विक्रमिष्ठ जीवन में भी नवान अधिकार की बात करने वाली नारी व्यावहारिक धरातल पर भोग्य ही है । पुरुष की दृष्टि बदली नहीं है ।

भाग्य और कर्म-फल के प्रसंग पर अपनी व्याकुलता व्यक्त करते हुए मारिच कहता है—“भाग्य और कर्मफल से क्या अभिप्राय ? भाग्य का अर्थ है मनुष्य की विवशता और कर्मफल का अर्थ है, बन्ध और विवशता के कारण का अज्ञान !” वस्तुतः मनुष्य अपनी विवशता और अज्ञान के कारण ही अनेक प्रकार के दुःख भोगता है और उन्हें



भाग्य तथा कर्मफल के नाम देकर चुप बैठ जाता है। इस उपन्यास में अपने दृष्टिकोण को प्रस्तुत करने में लेखक यथेष्ट रूप में सफल रहा है। उसका सारा प्रयत्न सहज-स्वाभाविक ही प्रतीत होता है। इसके मूल में एक तो उस काल की कथावस्तु है, जिस पर अभी तक यथेष्ट प्रकाश नहीं पड़ा है और दूसरी ओर ऐसे पात्रों का चयन है जो लेखक की विचारधारा के सहज बाहक बन गए हैं। मारिश ऐसा पात्र है, जिसके माध्यम से लेखक को अपनी विचार-धारा व्यक्त करने का सुभोदा अधिक मात्रा में प्राप्त हो सका है। वैचारिक दृष्टि से हम उपन्यास का अपना विशेष महत्व है। जीवन और जगत् की अनेक समस्याओं को लेखक ने अपनी दृष्टि से देखने का सफल प्रयत्न किया है।

लेखक की शैली ऐतिहासिक उपन्यास के उपयुक्त है। भाषा-प्रयोग में भी उसने पूरी सावधानी दिखाई है, किन्तु भाषा में सहज प्रवाह नहीं आ सका है, कृत्रिमता लक्षित हो जाती है। कल्पना-प्रबलता होने के कारण लेखक के लिए बहुत ही अच्छा प्रवसर रहा है और यदि वह चाहता तो भाषा का बहुत ही समजस प्रवाह निर्मित कर सकता था, किन्तु भाषा-प्रयोक्ता के रूप में वह अधिक सफल नहीं रहा है। औपन्यासिक शिल्प-विधि की दृष्टि से यह उपन्यास सफल है। कथावस्तु और वातावरण-निर्माण में उसने पूरी कुशलता का परिचय दिया है और चरित्र-निर्मिति की दृष्टि से भी वह अधिक सफल है। समग्र रूप से देखने से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि एक ऐतिहासिक उपन्यास के रूप में दिव्या एक सफल कृति है।



विशेष महत्त्व नहीं रखता और जहाँ तक अभिव्यञ्जन-प्रणाली एवं भाषा-प्रयोग का प्रश्न है, यह सहज रूप में कहा जा सकता है कि अनेक प्राचीन साहित्यिक उक्तियों की ध्वनि से गमित बहू शक्त प्रतिपात द्विवेदी जी को यस्तु है। उनका व्यक्तित्व भूमिज नहीं पड़ा है और अपनी वर्णना में वे निरपेक्ष नहीं हो सके हैं। अतः हम निश्चयपूर्वक इस निष्कर्ष पर आ सकते हैं कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' नाम्ना आत्मकथा है, परन्तु विषय और तत्त्व की दृष्टि से आत्मकथात्मक ऐतिहासिक उपन्यास है।

यथार्थभास की प्रस्तुति के लिए लेखक ने कथामुख में लिखा है—शीर्षक के स्थान पर मोटे-मोटे अक्षरों में लिखा था—'अथ बाणभट्ट की आत्म-कथा लिख्यते'। 'आत्म-कथा लिख्यते' अन्य पुरुषात्मक होने के कारण यथार्थ के आभास को झुल्ला देता है और इससे यह स्पष्ट संकेत मिल जाता है कि किसी अन्य व्यक्ति (स्वयं पात्र नहीं) के द्वारा लिखित कथायस्तु आत्म-कथा न होकर कथा, जीवनी, कहानी या और कुछ हो सकती है। अतः यथार्थ के आभास के लिए तथाकथित प्राच्य पांडुलिपि में इस प्रकार के शीर्षक को लाकर लेखक ने स्वयं यथार्थभास को भंग कर दिया है।

'बाणभट्ट की अन्यान्य पुस्तकों की भाँति यह आत्मकथा भी भ्रूण ही है,' लेखक ने इस ओर संकेत इसीलिए किया है, जिससे पाठकों को यथार्थ की भाँति हो जाए; परन्तु जिस रूप में इस उपन्यास का अंत होता है, वह अस्वाभाविक नहीं है; बरब इस प्रकार के अन्त से इसका प्रभाव और गहरा गया है।

लेखक ने साहित्यिक जीव के आधार पर यह सिद्ध किया है कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' और 'कादम्बरी' की शैली में ऊपर से बहुत साम्य दिखता है, भाषा का प्राधान्य इसमें भी अन्य इन्द्रियों की अपेक्षा अधिक है—रूप का, रंग का, शोभा का, सौंदर्य का इसमें भी जमकर वर्णन किया गया है, पर इतने से ही साहित्यिक जीव समाप्त नहीं हो जाती। कथा की ध्यान से बढ़ने वाला प्रत्येक सहृदय अनुभव करेगा कि कथा-लेखक जिस समय कथा लिखना शुरू करता है उस समय उसे संपूर्ण घटना ज्ञात नहीं है। कथा बहुत कुछ भाजकल की 'डावरी' शैली पर लिखी गई है। ऐसा जान पड़ता है कि जैसे-जैसे घटनाएँ अग्रसर होनी जाती हैं वैसे-वैसे लेखक उन्हें निरिबद्ध करता जा रहा है। जहाँ उसके भावावेग की गति तीव्र होती है वहाँ वह जमकर लिखता है, परन्तु जहाँ दुःख का भावेग बढ जाता है वहाँ उसकी लेखनी शिथिल हो जाती है। अन्तिम उच्छ्वासों में तो वह जैसे अपने ही में धीरे-धीरे डूब रहा है। जहाँ तक 'कादम्बरी' और 'बाणभट्ट की आत्मकथा' की शैली के साम्य का प्रश्न है, यह बात सहज रूप में

भी का कहना है कि वे स्वयं अनुसृत हैं, और द्वितीय की भी प्रतिभा के योग के कारण अनुसृत होने प्रतीत होती है। स्वयं द्वितीय प्रकाश में अपनी नव विभक्ति के कारण अनुसृत हैं स्वयं ही प्रतीत होती है । इसके परिणाम यह कहता कि यह कला का नव रूप 'आधुनिक' ही है वे प्रतीत करते हैं, अपने धारा में आसक्त है । इनको कथा मुद्रित और मुद्रितों का है । कथा में उल्लेखों से प्रभाव है। यद्यपि शिष्ट-मनुष्य प्रवाद है, उनका अनुसृतान्वित लेखक की मनोभूमि पर आता जा सकता है और धर्मि अनुसृतों में कथा की समर्पण के लिए लेखक की अनुसृतान्वित है । कथा-प्रवाद के परिणामित निर्वाह के लिए धारा में आसक्त होता है, परन्तु अधिकांश लेखक धर्म नव धर्म-नवधर्म स्थापने हो जाते हैं, इस कारण वे अपनी कथा की परिणामित को समग्रम अनुसृत नहीं दे पाते । द्वितीय की भी धर्मि अनुसृतान्वितों में धर्म का परिणाम नहीं दे सके हैं । ऐसा प्रतीत होता है कि उनमें कथा की समर्पण कर देने को वैयक्तिक है । संभव है इसका कुछ कारण 'विज्ञान भारत' के सम्पादक पर भी हो । धर्म: अनुसृतान्वित में द्वितीय की द्वारा अनुसृत तर्कों का अनुसृतान्वित कर यह महत्त्व रूप में सिद्ध किया जा सकता है कि यद्यपि का आमान्य जीवन का यह गया है और मनुष्य पाठक इसे आत्ममनुष्य की आत्म-कथा के रूप में न स्वीकार कर द्वितीय की द्वारा अनुसृत आत्ममनुष्य की आत्म-कथा के रूप में ही ग्रहण करेंगे, जिसमें उनका पक्षेष्ट आत्म-निवेदन है और इस आत्म-निवेदन के आध्यय में उन्होंने आत्ममनुष्य में तात्पर्य ही स्थापित नहीं किया है, धर्मि उनको प्रेमिका को अपना कर उन्होंने की आत्मों में निहित विषय को देखने को चेष्टा की है । धर्म: इस आधार पर 'आत्ममनुष्य की आत्मकथा' कहने में किसी प्रकार की विप्रतिपत्ति नहीं होगी ।

आलोचक एक प्रश्न और उठाते हैं कि यह प्राचीन आख्यायिका की हीनी में लिखा गया अनुसृतान्वित है । संस्कृत में नव में युक्त वह रचना आख्यायिका कही जाती है, जिसके लक्ष, धर्म और समान धर्मिण्ड तथा अन्य हो तथा जिसमें उच्छ्रान्त हो । उसमें मानक अपने घटित चरित्र को स्वयं कहता है, समय-समयपर भावी घटनाओं के सूचक वचन तथा अपवचन (दोनों सूत्र प्रकार) रहते हैं । वह कवि (कथाकार) के धर्मिण्ड विविध किन्हीं कथनों में विहित तथा कथाहरण, युद्ध, प्रेमियों के वियोग और सम्पुद्गम में सम्मिलित रहती है । 'आत्ममनुष्य की आत्मकथा' के स्वरूप में आख्यायिका के लक्षण के वृत्तिपर तरंग रसधर्म: परिलक्षित होते हैं : यह नवधर्म रचना तो है ही, इसका कथानक उच्छ्रान्तों में विभक्त है, इसका कथानायक अपने घटित चरित्र को स्वयं कहता है और इसमें कथाहरण, युद्ध, वियोग, सम्पुद्गम आदि भी समास्थान भक्षित हैं । लेखक की

विशेष महत्त्व नहीं रखता और जहाँ तक अभिव्यञ्जन-प्रणाली एवं भाषा-प्रयोग का प्रश्न है, यह सहज रूप में कहा जा सकता है कि अनेक प्राचीन साहित्यिक उक्तियों की धारा से गमित यह बात प्रतिजन द्विवेदी जी की वस्तु है। उनका व्यक्तित्व घूमन नहीं पड़ता है और अपनी वर्णना में वे निरपेक्ष नहीं हो सके हैं। यतः हम निरवधारक इस निष्कर्ष पर आ सकते हैं कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' नाम्ना आत्मकथा है, परन्तु विषय और तत्त्व की दृष्टि से आत्मकथारमक ऐतिहासिक उपन्यास है।

मयार्थभास की प्रस्तुति के लिए लेखक ने कथामुख में लिखा है—शीर्षक के स्थान पर मोटे-मोटे अक्षरों में लिखा था—'अथ बाणभट्ट की आत्म-कथा लिख्यते'। 'आत्म-कथा लिख्यते' अन्य पुष्पात्मक होने के कारण मयार्थ के आभास को झुठला देता है और इसमें यह स्पष्ट संकेत मिल जाता है कि किसी अन्य व्यक्ति (स्वयं पात्र नहीं) के द्वारा लिखित कथावस्तु आत्म-कथा न होकर कथा, जीवनी, कहानी या और कुछ हो सकती है। अतः मयार्थ के आभास के लिए तथाकथित प्रायः पांडुलिपि में इस प्रकार के शीर्षक को साफ़ सेखक ने स्वयं मयार्थभास को भंग कर दिया है।

'बाणभट्ट की अन्यान्य पुस्तकों की भाँति यह आत्मकथा भी अपूर्ण ही है,' लेखक ने इस ओर संकेत इसीलिए किया है, जिससे पाठकों को मयार्थ की भाँति हो जाए, परन्तु जिस रूप में इस उपन्यास का अंत होता है, वह अस्वाभाविक नहीं है; बरंच इस प्रकार के अन्त से इसका प्रभाव और गहरा गया है।

लेखक ने साहित्यिक जीव के आधार पर यह लिख दिया है कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' और 'कादम्बरी' की शैली में ऊपर से बहुत साम्य दिखता है, भाँलों का प्राधान्य इसमें भी अन्य इन्द्रियों की अपेक्षा अधिक है—रूप का, रंग का, शोभा का, सौन्दर्य का इसमें भी जमकर वर्णन किया गया है, पर इतने से ही साहित्यिक जीव समाप्त नहीं हो जाती। कथा को ध्यान से पढ़ने वाला प्रत्येक सहृदय अनुभव करेगा कि कथा-लेखक जिस समय कथा लिखना शुरू करता है उस समय उसे सभूची घटना ज्ञात नहीं है। कथा बहुत कुछ भाजकल की 'आयरी' शैली पर लिखी गई है। ऐसा जान पड़ता है कि जैसे-जैसे घटनाएँ भयमर होनी जाती हैं वैसे-वैसे लेखक उन्हें निविड करता जा रहा है। जहाँ उसके भाववेग की गति तीव्र होती है वहाँ वह जमकर लिखता है, परन्तु जहाँ दुःख का भावग बढ़ जाता है वहाँ उसकी लेखनी चिपिल हो जाती है। अतिम उच्छ्वासों में तो वह जैसे धवने ही में धीरे-धीरे हल रहा है।<sup>१</sup> जहाँ तक 'कादम्बरी' और 'बाणभट्ट की आत्मकथा' की शैली के साम्य का प्रश्न है, यह बात सहज रूप में



भालकारिक अभिव्यंजन-शैली भी आख्यायिका के अनुकूल ही है। द्विवेदी जी ने इस आख्यायिका-शैली को गामिप्राप्य अपनाया है। प्राचीनता की आभास-निर्मिति के लिए ऐसा किया गया है, किन्तु इस रचना का स्वरूप इतना अधिक भौतव्याप्तिक है कि किसी को यह भ्रम भी नहीं हो सकता कि यह आख्यायिका-शैली में लिखा गया है।

आत्मकथात्मक उपन्यास में चरित्र-चित्रण का प्रश्न अत्यन्त जटिल रहता है और प्रधानतः प्रधान पात्र जो स्वयं कथा कहता है, उसके चारित्रिक विकास को प्रकट कर सकना अतिरिक्त कला-कौशल पर निर्भर करता है। इस प्रकार के उपन्यास में लेखक सर्वतया की शैली को नहीं अपना सकता और अपने चरित्र नायक के सम्बन्ध में अपनी ओर से कुछ भी कहने का अवसर नहीं निकाल सकता। उसके चरित्र पर प्रकाश डालने के उसके साधन सीमित हो सिद्ध होते हैं। उसके निजी क्रिया-कलाप, अन्य पात्रों के साथ उसके व्यवहार तथा उसके सम्बन्ध में अन्य पात्रों की प्रतिक्रियाएँ ये ही साधन हैं, जिनसे वह अपने चरित्रनायक के चरित्र को प्रालोकित कर सकता है। आत्मकथात्मक उपन्यास में सर्वदा एक खतरा रहता है; या तो चरित्रनायक का अवमूल्यन हो जाता है या तो अतिमूल्यन; किन्तु सामान्य रूप में अतिमूल्यन के स्थान पर अवमूल्यन की संभावना अधिक रहती है। आचार्य द्विवेदी जी ने पूरे कौशल और सजगता के साथ बाणभट्ट के चरित्र को उभेड़ा है। फलतः अवमूल्यन और अतिमूल्यन के खतरों से बचकर चरित्र का अत्यन्त स्वाभाविक विकास हो सका है। बाणभट्ट अपने बारे में जब स्वयं कुछ कहता है, तो उससे उमका चरित्र अवमूल्यित रूप में हमारे सामने आता है, परन्तु उसके क्रिया-कलाप से पाठकों का भ्रम दूर हो जाता है। पाठक यह विश्वास करने के लिए विवश हो जाते हैं कि बाणभट्ट सदा मानवीय संकोच के कारण अपने आपको अवमूल्यित रूप में प्रस्तुत कर रहा है, अन्यथा वह एक ऐसा पात्र है जिसकी आत्मा मर्मादा है, जिसके अपने सस्कार हैं और जिसकी रुचियाँ परिष्कृत हैं। 'मैं स्त्री-पारोक्ष को देव-मंदिर के समान पवित्र मानता हूँ', जो इस रूप में सोच सकता है, उमका चरित्र कितना उदात्त होगा। नारी-मन में उसके प्रति जो सदा श्रद्धा-भाव एवं विरक्त-भाव जागरित होता है, उसके मूल में उसके चरित्र का घोराहू है जो उनकी कयनों में नहीं है बल्कि करनी में है। निपुणिका ने अपने आत्मा को बाणभट्ट के लिए समग्र भाव में उमर्जित कर दिया, इसके मूल में उमका पीछा एवं उमका शारीरिक सौंदर्य नहीं है, बल्कि उमका मनः सौंदर्य है। वह नारी के प्रति जो सदा निरपेक्ष भाव रख पाता है, वह अवस्था के समान नारी पर असीम प्रभाव डालता है और उसे अपनी ओर खींच लेता है। उसके कारण ही निपुणिका अपने भाव-मुग्धों से उसे नीराश्रित करने के लिए सपुण्ड्र भी और उसी कारण से उज्ज्विनी की पणिका मदनभी भी पराभूत हो मन ही मन उसे धार

जीवन्त बना दिया है। महात्मा और सुचरिता के निमण में भी उन्हें यथेष्ट सारल्य प्राप्त हुआ है।

गारी-पात्रों के प्रतिरिक्त पुरुष पात्रों के निर्माण में भी लेखक ने यक्षों सफलता प्राप्त की है। प्रायः प्रत्येक पात्र अपने वैशिष्ट्य का प्रतीक है। अघोर भैरव की तांत्रिक स्थापना के मिष्ट पुरुष-रूप में अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत किया गया है। उसमें तेजस्विता है, तिग्मता है और साथ ही भयंकर कहर का अन्तर्भाव प्रवाह है। वस्तुतः उसका वैशिष्ट्य उसे अन्यो में विलक्षण सिद्ध कर देता है। आचार्य सुगत भद्र को सौम्य रूप बहुत ही आकर्षक है। उसमें जो तेज है, जो प्रभा-भुंज है और निखिल मानव-जाति के प्रति जो कहरा की भावना है, वह सब हृदयाकर्षक, सामक और अत्यन्त सहनीय है। कुमार कृष्णवर्धन का निर्माण लेखक ने पूरी कुशलता से किया है। वह एक भाष ही छरबीर, साहसी, दक्ष और प्रखर राजनयिक सिद्ध होता है। उनके व्यवहार और व्यवहार में जो सहज शालीनता है, वह उसे और भी आकर्षक बना देती है। लोरिकदेव, विरतिवन्द्य आदि पात्रों की निरूपित में भी लेखक ने अपनी कुशलता का परिचय दिया है। जंही मंदिर के पुजारी को प्रतिरिक्त रूप में प्रस्तुत किया गया है। इस कारण यह किंचित् भविष्यवाणी-प्रतीक होगा है।

'ब्राह्मण्ड की आत्मकथा' के अधिकांश पात्र आदर्शित ढंग में निर्मित हैं, उनमें स्थिरता की तुलना में गत्यात्मकता कम है। केवल निरुल्लेख और मुचरिता के चरित्र में अपेक्षातः गत्यात्मकता अधिक है। उपन्यास के आत्मकथात्मक होते हुए भी ब्राह्मण्ड के चरित्र के प्रायः सपस्त वैशिष्ट्य उभर कर सामने आ मके हैं, इन्हीं में इस उपन्यास की सफलता निहित है।

इस उपन्यास की अधिकारिक कथावस्तु बालमूट्ट, निपुणिका और नटिनी से सम्बद्ध है और अपने स्वरूप में छोटी भी है, किन्तु इस कथावस्तु से सम्बद्ध अन्य अन्तर्गत कथाएँ भी इसमें हैं जो अधिकारिक कथा को घेरित करती हैं। अथोर भैरव और महामाया की कथा, विरतिबन्ध और मुचरिता की कथा, नर्तकी मदनजी की कथा, बाधम्य और यशोवर्मा की कथा आदि ऐसी कथाएँ हैं जो प्रधान कथानक में नए मोड़ लाती हैं और उसे और अधिक मार्मिक बनाती हैं। समस्त कथाओं को लेखक ने इस रूप में समन्वित किया है कि ऐसा प्रतीत हो नहीं होना कि अन्तर्गत कथा का प्रकरण या रस है, बरन् ऐसी प्रतीत होता है कि इन कथानक के अतिमात्र संग-का में ही वह उन्मीलित हो उठो है। यह वस्तुतः लेखक का रचना-कौशल है कि उसने छोटे से कथानक को बखाना के रस में अत्यन्त गंभीर और मार्मिक विनया रूप दे दिया है।



भट्टिनी इसलिए क्रुद्ध पड़ी थी कि उसे पूर्ण प्रत्यय था कि बाणभट्ट उसे ह्वने नहीं देगा और बाणभट्ट अपने अन्तर्मन से भी इसी निष्कर्ष पर आया था कि वह किसी भी रूप में भट्टिनी को ह्वने न देता; क्योंकि भट्टिनी के सहज आकर्षण से वह बंध चुका था और भट्टिनी भी मुक्त नहीं थी। उसके सहज अभिजात्य और कीर्तन ने तथा बाणभट्ट की सहज संकोच भावना ने इस अन्तर्व्यापिनी मुदुल भावना को अभिव्यक्ति के स्तर पर आने से रोके रखा। इसीलिए निपुणिका ने आसवदत्ता की भूमिका में बाणभट्ट को रत्नावली को खींच कर मत्तो प्रेम की दो परस्पर विरुद्ध विशाओं को एकसूत्र कर दिया। भट्टिनी के प्रति बाणभट्ट की भावना कितनी उद्दाम थी, इसका पता इसी बात से चल जाता है कि उसके पुरुषपुर के प्रस्थान की बात सुनकर भट्टिनी ने व्याकुल होकर कहा था—'जल्दी ही लौटना।' परन्तु बाणभट्ट की अन्तरात्मा के अतल गह्वर से कोई चिन्ता उठ—'फिर क्या मिलना होगा?' लेखक का कथन है कि इस संधा में सर्वत्र प्रेम की व्यञ्जना बूढ़ और महत्त भाव से प्रकट हुई है, अपने समग्र रूप में सही है।

निपुणिका और भट्टिनी दोनों प्रधान नारी पात्र हैं। लेखक ने दोनों पात्रों को सहज सहायभूति के साथ अंकित किया है। उनके बाह्य और आन्तरिक सौंदर्य को अत्यन्त सूक्ष्म रूप में चित्रित किया है। इस उपन्यास में आए हुए समस्त नारी पात्र लेखक की करुणा स्रोतस्विनी के अन्तराल में अपने अस्तित्व वाकर आस्वर हो उठे हैं। चाहे निपुणिका हो, चाहे भट्टिनी, चाहे सुचरिता हो चाहे महामाया, चाहे मदनश्री हो, चाहे आरस्मिता, द्विवेदी जी ने सबको नारी-गरिमा से अलंकृत रूप में ही प्रस्तुत किया है। द्विवेदी जी की दृष्टि में नारी त्यागमयी है, अज्ञानमयी है और पुरुष के जीवन की पूरक है। किन्तु विडम्बना यह है कि वह समाज में विर उपेक्षित, तिरस्कृत और अवमानित है। चाहे रानी हो, चाहे दासी हो, चाहे कुलावली हो, चाहे वाराणसी हो, सभी विवश हैं। सभी पुरुष के हाथ के लोहा-कौतुक हैं, सभी अभिगत हैं। प्रकृति ने नारी को कोमल-मधुर बनाया है, वह ब्रह्मा की अनुग्रह सृष्टि है, परन्तु समाज ने उसके जीवन को अभिशप्त बना दिया है, उसकी शोभा, उसकी कोमलता को दलित-कुलित किया है और उसे निराशा यातनाएँ दी हैं। यही भट्टिनी की दशा है, यही निपुणिका की। इससे बिलय न तो सुचरिता है और न तो महामाया। मदनश्री और आरस्मिता के जीवन की कहानी भी इससे भिन्न नहीं है। सब पूर्ण तो साधनास सननाओं की यही करुण कहानी है। वस्तुतः यह द्विवेदी जी की लेखनी का अमत्कार है कि उन्होंने इन उपन्यास में आए हुए नारी पात्रों को अत्यन्त गरिमा से भर दिया है। निपुणिका और भट्टिनी के निर्माण में उन्होंने पूरे जीवन से काम लिया है तथा उनकी मृदुभातिमृदु भावना, श्रिया, प्रशिक्षण आदि को व्यक्त कर उन्हें पूर्ण बना



यसोसर्मा, धावक और भवुपाद ऐतिहासिक पात्र तथा देवपुत्र तुवर मित्तिन्द भी ऐतिहासिक पात्र हैं। लेखक ने 'हर्षचरित' के प्रथम तीन उच्छ्वासों के आधार पर बाण-भट्ट का निर्माण किया है, किन्तु मूल कथानक उसकी निजी कल्पना है, जिसके माध्यम से उन्होंने उत्कालीन सामाजिक, धार्मिक और सांस्कृतिक जीवन को रूपांकित करने का प्रयत्न किया है। लेखक की वर्णना-शैली कथानक के अविच्छिन्न प्रवाह में बाधक सिद्ध हुई है। लेखक जब सौंदर्य का वर्णन करने लगता है तो उपमानों की भड़ी लता देता है। चाहे मारी-सौंदर्य का चित्रण हो और चाहे प्रकृति-सौंदर्य का, वह उसमें इस प्रकार सन्मग्न हो जाता है कि यह भूल ही जाता है कि कथानक का प्रवाह भगदड़ हो गया है। इसके अतिरिक्त भी लेखक प्रसंगों की खोज में रहता ही है। कोई प्रसंग मिलता नहीं कि वह ले उठता है और उसके अनेक पक्षों को इस रूप में उन्मीलित करने लगता है मानो उसे कथानक के प्रवाह की कोई परवाह नहीं है। समस्त उपन्यास में इस प्रकार के प्रसंग भरे पड़े हैं, जिन्होंने कथानक के जटिल सरल प्रवाह को बाधित किया है। यही कारण है कि पूरे उपन्यास में एक प्रकार की मंथरता है और क्षिप्र कार्यावस्था का अभाव है। उपन्यास के कथानक के कुछ अंश ऐसे भी हैं जो निरवसरणीय प्रतीत नहीं होते। जैसे—वज्रतीर्थ का समूचा वर्णन और धूम्रगिरि की घटना। धार्मिक अतिचार में विश्वास रखने वाले भले ही इन प्रसंगों को स्वाभाविक रूप में स्वीकार कर लें, किन्तु बुद्धि-विवेक सम्पन्न पाठक के लिए तो ऐसे प्रसंग अविवश्याय ही मिथ्य होंगे। भले ही लेखक ने धार्मिक अतिचार को दिखाने के उद्देश्य से उन्हें प्रस्तुत किया हो, किन्तु प्रभाव-निर्मिति में वे व्याघातक ही सिद्ध हुए हैं।

एक अप्रहृत बाला की संक्षिप्त कथा की लेखक ने ऐतिहासिक बानावरण में अत्यन्त भास्वर एवं हृदयावर्जक बना दिया है। सांस्कृतिक गूच्छभूमि को अत्यन्त सुन्दर रूप में प्रस्तुत किया गया है। हर्षकालीन जीवन-चर्या, आचार-व्यवहार, वेश-भूषा, धार्मिक ऊहापोह आदि का जितना सुन्दर परिचय इस औपन्यायिक कृति से प्राप्त किया जा सकता है, उतना सुन्दर परिचय तत्काल-सम्बद्ध ऐतिहासिक ग्रन्थों के अनुशीलन से भी नहीं प्राप्त हो सकता। तत्कालीन नम्र जीवन का लेखक को इतना अधिक परिचय है कि वह उसे किसी न किसी रूप में अमिथ्यक्ति देने के लोभ को संतुन नहीं कर पाया है। परिणाम हुआ है कि अनेक अनावश्यक विस्तार हो गया है और

हो गया है। इन उपन्यास का  
एक अचिन्तन-प्रभाव उपन्यास है,  
है। जीवन और जगत्  
रचना में अत्यन्त



की कृत्रिमता है। अनेक ऐसे शब्द आ गए हैं जो हिन्दी के सचि में ठीक ढंग से नहीं बैठ पाते और लम्बी-लम्बी पदावलियाँ भाषा के प्रसन्न प्रवाह में दीवाल-जात के समान प्रतीत होती हैं। इतना सब होते हुए भी यह एक सफल आरम्भकारक ऐतिहासिक उपन्यास है।

## ‘चारुचन्द्रलेख’

‘चारुचन्द्रलेख’ द्विवेदी जी का दूसरा ऐतिहासिक उपन्यास है। यह उपन्यास भी ‘बाणभट्ट की भारमकपा’ की ही परम्परा में आता है। किन्तु दोनों की शैली विधि में किञ्चित् भिन्न है। ‘बाणभट्ट की भारमकपा’ को भारमकपा कहकर उन्होंने पाठकों के सामने एक नया औपन्यासिक प्रतिमान प्रस्तुत किया है, पर ‘चारुचन्द्रलेख’ में ऐसा कोई प्रयास नहीं है। परन्तु लेखक ने स्वयं इसमें दो बातें चित्रित देखी हैं— ‘प्रथम तो यह है कि इस पूरी (या वस्तुतः अधूरी) कथा में चन्द्रलेखा का लिंग भ्रम बहुत कम है। यात्री भ्रम जो राजा सातवाहन के मुख से कहलाया गया है, किस प्रकार सगत है, यह स्पष्ट नहीं होता। दूसरी बात यह है कि कथा में अनेक प्रसंगों में परवर्ती प्रयोगों की चर्चा की गई है, एक दोहा तो ‘विहारी मतमई’ का भी आया है। भरवी-प्रारसी ■ शब्द भी प्रचुर मात्रा में आए हैं।’ पहले शोध के परिमार्जन के लिए लेखक ने अपौरुषेय के माध्यम से यह बात स्पष्ट की है परन्तु पर खुदी हुई बातें ही सत्य नहीं होतीं, समाधिस्थ चित्त में प्रतिफलित बातें भी इसनी ही सत्य होती हैं। इस कथन से यह बात और स्पष्ट हो जाती है कि यथार्थ का आभास देने के लिए ही लेखक ने उसे पन्थर पर खुदा होना दिखाया है, अन्यथा वह उसके समाधिस्थ चित्त में ही प्रतिफलित हुई है और सामान्य पाठक को इसमें किसी प्रकार की विप्रतिपत्ति नहीं हो सकती। साहित्यिक भाति के समुपयोग के होने पर भी पाठक इस तथ्य से भली भाँति परिचित रहता है कि समग्र रचना में लेखक अपनी समस्त शक्ति और शीमा के साथ विद्यमान रहता है। जहाँ तक परवर्ती प्रयोगों की चर्चा का प्रश्न है और भरवी-प्रारसी के प्रचुर प्रयोगों का प्रश्न है, सहज रूप में यह कहा जा सकता है कि ऐतिहासिक परिवेश को निमित्त में यह लेखक की असफलता है।

‘चारुचन्द्रलेख’ शीर्षक से यह स्पष्ट प्रतिभासित होता है कि इस उपन्यास का प्रधान पात्र चन्द्रलेखा को होता चाहिए और स्वयं उपन्यासकार ने भी इन बातों को चित्रित माना है कि इसमें चन्द्रलेखा का लिंग भ्रम बहुत कम है। ऐसी स्थिति में हम

की कृत्रिमता है। अनेक ऐसे शब्द आ गए हैं जो हिन्दी के संचि में ठीक ढंग से नहीं बैठ पाते और लम्बी-लम्बी पदावलिषाँ भाषा के प्रसन्न प्रवाह में शीवाल-जाल के समान प्रतीत होती हैं। इतना सब होते हुए भी यह एक सफल आत्मकथात्मक ऐतिहासिक उपन्यास है।





या । धर्मशास्त्र को भी शास्त्र रूप में प्रस्तुत करने में ही कला है, परन्तु यहाँ पर कला कला सिद्ध नहीं हो पाई है; क्योंकि धर्मशास्त्र धर्मशास्त्र और सिद्धि हो रह गया है । ऐसा प्रतीत होता है कि उपन्यासकार यह संकल्प लेकर बैठा है कि वह तंत्र, मंत्र, अभिचार आदि से सम्बद्ध तत्कालीन रुढ़ियों और परम्पराओं को धाकनित कर उन पर कठोरतम प्रहार करेगा । तत्कालीन भारतवर्ष मिथ्याइयों, धार्मिक भ्रमविश्वासों और प्रतिस्वार्थों की कुहेलिका में अकण्ठ निमग्नित था । सामान्य जन-समूह सिद्धियों से प्रभावित-प्रभिमूत था । कर्म पर से लोगो का विश्वास उठ गया था और तन्त्र-मन्त्र के माध्यम से सिद्धि-प्राप्ति की भावना बलवती हो उठी थी । निरुल्लेख, चमत्कार-प्राण डोंगी साधुओं को जनता ने अपना नेता मान लिया था । इतना ही नहीं, बरहू राजा-महाराजा आदि भी इस प्रकार के डोंगी सिद्धों की सिद्धियों से चमत्कृत-प्रभिमूत थे । उनमें कर्तव्य-निर्धारण की शक्ति नहीं थी । धरती पर उनका विश्वास नहीं था, उनकी प्राँलें सदा आकाश की ओर रहती थीं । उन्हें नक्षत्रों से प्रेरणा मिलती थी । तत्कालीन सारा सातावरण कुहेलिकाच्छन्न था । रानी चन्द्रलेखा कोटिवेदी रस के माध्यम से जरा-भरण से मुक्ति का उपाय खोजती थीं और उसके माध्यम से ही जन-साधारण के दुःख-दैन्य को दूर करना चाहती थी । राजा सातवाहन में इतनी शक्ति नहीं थी कि वह रानी को ऐसे दुरतिक्रम्य पथ से विचलित कर सकता । विद्यावर भट्ट नक्षत्रों से विजय-पथ खोजते-खोजते दिग्भ्रमित हो गए थे । विषम स्थिति के प्रत्यक्ष दर्शन की शक्ति कूटित हो चुकी थी । उस युग का धर्मवेत्ता भ्रांत था, साधु-सन्യാसी भ्रांत थे, राजा भ्रांत था और सामान्य जनता भी भ्रांत थी । क्षमप्र जीवन कलुषित और भविष्यत था । चरित्र हीनतर सिद्ध हो चुका था और सारा समाज हतदर्थ तथा हतवीर्य हो चुका था । लेखक ने अन्धकाराच्छन्न भारतीय जीवन के इतिहास में सातवाहन और चन्द्रलेखा के प्रकाश पुंज को इस रूप में प्रस्तुत किया है कि ऐसा प्रतीत होता है कि अकर्मण्यता और परावलयम्वन की कुहेलिका छूट जाएगी और कुछ समय के लिए आकाश में प्रकाश-पुंज लीलायित हो उठेगा । इस दृष्टि से देता जाए तो लेखक का सारा आयोजन अत्यन्त भास्वर और विराट् प्रतीत होता है ।

ऐतिहासिक सातावरण की निर्मिति में लेखक को यथेष्ट सफलता प्राप्त हुई है । वस्तुतः तत्कालीन इतिहास का उसे अत्यन्त सूक्ष्म परिचय है और उस युग के सांस्कृतिक जीवन के कण-कण को मानो वह पहचानता है । इस कारण सारा ऐतिहासिक परिवेश यथार्थ-सा प्रतीत होता है । कहीं-कहीं ऐतिहासिकता से विच्युति भी दृष्टिगत होती है । लेखक अनेक स्थानों पर अपनी वर्णना में भी आधुनिक बन गया है : पंचवीस आधुनिक संदर्भ में ही विकसित है, जिसकी खर्चा इस उपन्यास में है । ऐसे पंचवीस

की भून भावना गीतम वृद्ध से सम्बद्ध की जा सकती है, परन्तु इसका अपने रूप में प्रचलन प्रापुनिक ही है। प्रजा या जनता की शक्ति को महत्त्व प्रदान करना यह भी अपने मूल रूप में प्रापुनिक है। इस उपन्यास में उस काल का वर्णन है, जबकि मुगलमानों ने धार्मिक रूप में अपनी मर्ता जमाई थी, उनकी भाषा आदि का अधिक प्रचार-प्रसार नहीं हुआ था। अतः धरवी-फारसी के शब्दों का निस्संकोच प्रयोग वातावरण की निर्मित से बाधक ही मिट्ट होता है। लेखक ने परवर्ती काल की कुछ प्रवृत्तियों को भी प्रतिभक्ति दी है, जिससे काल-दोष घा जाता है। 'कहिमत भिन्न न भिन्न,' यह तुलसीदास की प्रतिभक्ति है, इसके प्रयोग के बिना भी काम चल सकता था। ऐतिहासिक उपन्यासकार को तथ्यों के भाकनन में समग्र रूप से ऐतिहासिक होना चाहिए। वह अपने निष्कर्षों में प्रापुनिक हो सकता है। ऐसा करने पर वह दोषभागी नहीं माना जा सकता।

इस उपन्यास का प्रमुख पात्र है राजा सातवाहन। अन्य पात्रों की तुलना में उसका चरित्रिक वैभव फीका पड़ जाता है। वह धीर है, साहसी है, निर्भीक है, परन्तु ऐसा लगता है कि उसकी निर्णय-शक्ति दुर्बल है। विद्याधर भट्ट की तेजस्विता, वाग्मिता एवं कर्तव्यपरायणता से सामने वह दबा-दबा रहता है। वह स्वयं यह अनुभव करता है कि राजा वह है, किन्तु उससे पूछे बिना ही विद्याधर भट्ट सारे निर्णय ले लेता है। उसे सूचना मात्र दे दी जाती है। तथापि विद्याधर भट्ट पर उसका अग्रिम विश्वास है। वह जानता है कि भट्ट जो कुछ करता है वह राज्य और राजा के हित के लिए ही। रानी चन्द्रप्रभा के सामने समक्षतः वह कुठिन हो जाता है, नहीं तो रानी के छदानुरोध को वह इस रूप में स्वीकार न कर पाता। वह रानी को नागनाथ के प्रतिधारों में सहभागिनी होने में रोक सकता था, पर रोक नहीं पाया, क्योंकि उसकी किसी भावना को ठुकराना उसके बस की बात नहीं थी। राजा का जो दर्प होता है, उसका भी उसमें किंचित् समाव प्रतिमासित होता है और यही कारण है कि छोटी-छोटी शक्तियों के सामने भी वह झुक जाता है। राजा का पात्र आद्यन्त इस रूप में विकसित हुआ है मानो वह भट्ट पाद का क्रीडा-क्रीडक हो, जिसे भट्ट अपनी इच्छानुसार कार्य-सम्पादन के लिए योजित करता है। राजा सातवाहन के चरित्र का जिनका स्वतन्त्र विकास होना चाहिए था, उतना नहीं हो पाया है।

राजा सातवाहन की तुलना में विद्याधर का चरित्रिक विकास अधिक स्वभाविक धरातल पर हुआ है। उसमें संकल्प शक्ति ही नहीं है, बरन् भरपूर त्रिया-शक्ति है। बाधक के कारण उसकी त्रिया-शक्ति धीर नहीं पड़ी है। उसकी दृष्टि बहुत ही भेरक ।।। सुदूर भविष्य के अन्तराल में भी वह सार वस्तु सोच मानो है। यद्यपि ज्योतिष में उसकी प्रगाथ घडा है, किन्तु धीर धर्म के समान वह ज्योतिष ही में नहीं जीना चाहता। उसने यह अनुभव किया है कि नरकों की गणना करते-करते अपने घमना धारा भीड़

या । धर्ममाध्य को भी सामाज्य रूप में प्रस्तुत करने में ही कला है, परन्तु यहाँ पर कला कला सिद्ध नहीं हो पाई है; क्योंकि धर्ममाध्य धर्ममाध्य और संदिग्ध हो रह गया है । ऐसा प्रतीत होता है कि उपन्यासकार यह संकल्प लेकर चला है कि वह तन, मन, अभिचार आदि से सम्बद्ध तत्कालीन रुढ़ियों और परम्पराओं को भ्रान्ति कर उन पर कठोरतम प्रहार करेगा । तत्कालीन भारतवर्ष मिथ्याइयों, धार्मिक मंधविश्वासों और घृतिचारों की कुहेलिका में आकठ निमग्नित था । सामान्य जन-समूह निद्रियों से प्रभावित-प्रभिभूत था । कर्म पर से लोगों का विश्वास उठ गया था और तंत्र-मंत्र के माध्यम से सिद्धि-प्राप्ति की भावना बलवती हो उठी थी । निष्ठले, चमरकार-प्राण योगी साधुओं को जनता ने अपना नेता मान लिया था । इतना ही नहीं, बरम्पू राजा-महाराजा आदि भी इस प्रकार के योगी सिद्धों की सिद्धियों से चमरकृत-प्रभिभूत थे । उनमें वर्तव्य-निर्धारण की शक्ति नहीं थी । धरती पर उनका विश्वास नहीं था, उनकी भाँखें सदा आकाश की ओर रहती थीं । उन्हें नक्षत्रों से प्रेरणा मिलती थी । तत्कालीन सारा वातावरण कुहेलिकाच्छन्न था । रानी चन्द्रलेखा कोटिबेधी रस के माध्यम से जरा-भरण से मुक्ति का उपाय खोजती थी और उसके माध्यम से ही जन-साधारण के दुःख-दैन्य को दूर करना चाहती थी । राजा सातवाहन में इतनी शक्ति नहीं थी कि वह रानी को ऐसे दुरतिक्रम्य पथ से विचलित कर सकता । विद्याभर भट्ट नक्षत्रों से विजय-पथ खोजते-खोजते दिग्भ्रमित हो गए थे । विषम स्थिति के प्रत्यक्ष दर्शन की शक्ति कृष्णित हो चुकी थी । उस युग का धर्मिता भाव था, साधु-संन्यासी भाव थे, राजा भाव था और सामान्य जनता भी भाव थी । सुमग्न जीवन कलुषित और अभिशप्त था । चरित्र हीनतर सिद्ध हो चुका था और सारा समाज हतदय तथा हतवीर्य हो चुका था । लेखक ने अन्धकाराच्छन्न भारतीय जीवन के इतिहास में सातवाहन और चन्द्रलेखा के प्रकाश पृष्ठ को इस रूप में प्रस्तुत किया है कि ऐसा प्रतीत होता है कि अकर्मण्यता और परावतम्बन की कुहेलिका छट जायेगी और कुछ समय के लिए आकाश में प्रकाश-मुग्ध लोलामित हो उठेगा । इस दृष्टि से देखा जाए तो लेखक का सारा आयोजन अत्यन्त भास्वर और विराट् प्रतीत होता है ।

ऐतिहासिक वातावरण की निमित्त में लेखक को श्वेष्ट सफलता प्राप्त हुई है । वस्तुतः तत्कालीन इतिहास का उसे अत्यन्त सूक्ष्म परिचय है और उस युग के सांस्कृतिक जीवन के कण-कण को मानो वह पहचानता है । इस कारण सारा ऐतिहासिक परिवेश यथार्थ-सा प्रतीत होता है । वहीं-कहीं ऐतिहासिकता से विच्युति भी दृष्टित होती है । लेखक अनेक स्थानों पर अपनी वर्णना में भी धाधुनिक बन गया है : पंचसौल धधुनिक संदर्भ में ही विकसित है, जिसकी चर्चा इस उपन्यास में है । जैसे पंचसौल



या । धर्ममाध्य को भी संमाध्य रूप में प्रस्तुत करने में ही कला है, परन्तु यहाँ पर कला कला सिद्ध नहीं हो पाई है, क्योंकि धर्ममाध्य सममाध्य और संदिग्ध हो रह गया है । ऐसा प्रतीत होता है कि उपन्यासकार यह संकल्प लेकर चला है कि वह तंत्र, मंत्र, अभिचार आदि से सम्बद्ध तत्कालीन रुढ़ियों और परम्पराओं को भाकनित कर उन पर कठोरतम प्रहार करेगा । तत्कालीन भारतवर्ष मिथ्याभक्त्यों, धार्मिक पंथविद्वानों और भविचारों की कुहेलिका में भाकंठ निमज्जित था । सामान्य जन-समूह सिद्धियों से प्रभावित-प्रसिद्ध था । कर्म पर से लोगों का विश्वास उठ गया था और तंत्र-मंत्र के माध्यम से सिद्धि-प्राप्ति की भावना बलवती हो उठी थी । निठले, चमत्कार-प्राणों की साधुओं की जनता ने अपना नेता मान लिया था । इतना ही नहीं, बरम्परा-महाराजा आदि भी इस प्रकार के लोगों की सिद्धियों से चमत्कृत-प्रसिद्ध थे । उनमें कर्तव्य-निर्धारण की शक्ति नहीं थी । भरती पर उनका विश्वास नहीं था, उनकी भाँखें सदा भाकाश की ओर रहती थी । उन्हें नश्वरों से प्रेरणा मिलती थी । तत्कालीन सारा वातावरण कुहेलिकाच्छन्न था । रानी चन्द्रलेखा कोटिबेगी रस के माध्यम से जरा-भरणा से मुक्ति का उपाय खोजती थी और उनके माध्यम से ही जन-साधारण के दुःख-दैन्य को दूर करना चाहती थी । राजा सातवाहन में इतनी शक्ति नहीं थी कि वह रानी को ऐसे दुरतिक्रम्य पथ से विचलित कर सकता । विद्याभर मट्ट नक्षत्रों से विजय-पथ खोजते-खोजते दिग्भ्रमित हो गए थे । विषम स्थिति के प्रत्यक्ष दर्शन की शक्ति कूटित हो चुकी थी । उस युग का धर्मविदा भ्रात था, साधु-संन्यासी भ्रात थे, राजा भ्रात था और सामान्य जनता भी भ्रात थी । सुमग्न जीवन क्लुप्ति और अभिशात था । चरित्र हीनतर सिद्ध हो चुका था और सारा समाज हतवर्ष तथा हतवीर्य हो चुका था । लेखक ने अम्पकाराच्छन्न भारतीय जीवन के इतिहास में सातवाहन और चन्द्रलेखा के प्रकाश पुञ्ज की इन रूप में प्रस्तुत किया है कि ऐसा प्रतीत होता है कि अकर्मण्यता और परावलम्बन की कुहेलिका छट जाएगी और कुछ समय के लिए भाकाश में प्रकाश-पुञ्ज लीनामिष हो उठेगा । इस दृष्टि से देखा जाए तो लेखक का सारा आयोजन अत्यन्त भास्वर और विराट् प्रतीत होता है ।

ऐतिहासिक वातावरण की विमिति में लेखक की स्पष्ट सकलता प्राप्त हुई है । प्रस्तुत : तत्कालीन इतिहास का उसे अत्यन्त सूक्ष्म परिचय है और उस युग के सांस्कृतिक जीवन के कण-कण को मानो वह पदचानता है । इस कारण सारा ऐतिहासिक परिवेश यथार्थ-सा प्रतीत होता है । कहीं-कहीं ऐतिहासिकता से विच्युति भी दृष्टिगत होती है । लेखक अनेक स्थानों पर अपनी चर्चना में भी साधुनिक बन गया है : पंचशील अधुनिक संदर्भ में ही विकसित है, जिसकी चर्चा इस उपन्यास में है । ऐसे पंचशील

की मूल भावना भीतम बुद्ध से सम्बद्ध की जा सकती है, परन्तु इसका अपने रूप में प्रचलन प्राधुनिक ही है। प्रजा या जनता की शक्ति को महत्त्व प्रदान करना यह भी अपने मूल रूप में प्राधुनिक है। इस उपन्यास में उम काल का वर्णन है, जबकि मुगलमानी ने पारंपरिक रूप में अपनी मर्त्ता जमाई थी, उनकी भावा आदि का अधिक प्रचार-प्रसार नहीं हुआ था। अतः परबी-फारसी के शब्दों का निस्संकोच प्रयोग वातावरण की निर्मित में बाधक ही मिट्ट होता है। लेखक ने परवर्ती काल की कुछ प्रवृत्तियों को भी धर्मशक्ति दी है, जिसे कान-दोष या जाता है। 'कहिंयन भिन्न न भिन्न,' यह तुलसीदास की अभिव्यक्ति है, इनके प्रयोग के बिना भी काम चल सकता था। ऐतिहासिक उपन्यासकार को तथ्यों के प्राकृत्य में समग्र रूप से ऐतिहासिक होना चाहिए। वह अपने निष्कर्षों में प्राधुनिक हो सकता है। ऐसा करने पर वह दोषभागी नहीं माना जा सकता।

इस उपन्यास का प्रमुख पात्र है राजा सातवाहन। अन्य पात्रों की तुलना में उसका चरित्रिक वैभव फीका पड़ जाता है। वह वीर है, साहसी है, निर्भीक है, परन्तु ऐसा लगता है कि उसकी निर्णय-शक्ति दुर्बल है। विद्याधर भट्ट की ऐश्वर्यता, वाग्मिता एवं कर्तव्यपरायणता से सामने वह दबा-दबा रहता है। वह स्वयं यह अनुभव करता है कि राजा वह है, किन्तु उससे पूछे बिना ही विद्याधर भट्ट सारे निर्णय ले लेता है। उसे सूचना मात्र दे दी जाती है। तथापि विद्याधर भट्ट पर उसका प्रदिग्ग विरवास है। वह जानता है कि भट्ट जो कुछ करता है वह राज्य और राजा के हित के लिए ही। रानी चन्द्रप्रभा के सामने समक्षतः वह कुठिल हो जाता है, नहीं तो रानी के ध्दानुरोध को वह इस रूप में स्वीकार न कर पाता। वह रानी की नागनाय के प्रतिचारों में सहभागिनी होने में रोक सकता था, पर रोक नहीं पाया; क्योंकि उसकी किमी भावना की टुकराना उनके बस की बात नहीं थी। राजा का जो दर्प होना है, उसका भी उसमें किंचिद् प्रभाव प्रतिभासित होता है और यही कारण है कि छोटी-छोटी शक्तियों के सामने भी वह झुक जाता है। राजा का पात्र प्राच्यत इस रूप में विकसित हुआ है मानो वह भट्ट पाद का क्रीडा-कौतुक हो, जिसे भट्ट अपनी इच्छानुसार कार्य-सम्पादन के लिए योजित करता है। राजा सातवाहन के चरित्र का जितना स्वतंत्र विकास होना चाहिए था, उसना नहीं हो पाया है।

राजा सातवाहन की तुलना में विद्याधर का चरित्रिक विकास अधिक स्वाभाविक धरातल पर हुआ है। उसमें संकल्प शक्ति ही नहीं है, बल्कि भरपूर श्रिया-शक्ति है। बाध्य के कारण उसकी क्रिया-शक्ति सीधे नहीं पड़ती है। उसकी दृष्टि बहुत ही भेदक है। मुद्र भविष्य के अन्तराल से भी वह सार वस्तु खोज मानी है। यद्यपि ज्योतिष में उसकी मगध खटा है, किन्तु धीरे धीरे के समान वह ज्योतिष ही में नहीं जीना चाहता। अपने यह अनुभव दिया है कि नश्वरों की गणना करने-करते उगने चरना मारा जीवन

व्यतीत कर दिया, पर कार्य-विधि कभी भी नहीं मिली। यह निरन्तर भटकता हो रहा। इसीलिए तुकों का सामना करने के लिए चम्बल-पाटी के अभियान के समय उसने नक्षत्रों को नहीं देखा, केवल भवसर को देखा और इसी कारण उसे सफलता भी प्राप्त हुई। इस प्रकार की अप्रत्याशित विजय में उसका उत्साह विषममान हो उठा और यह यह अनुभव करने लगा कि इसी प्रकार साहस और शक्ति का परिचय दे कर देश की विजातीयों-विदेशियों के घंगुल से मुक्त किया जा सकता है। राजनीति, कूटनीति और रणनीति तीनों में उसकी अच्छी गति थी और उनकी समस्त सूक्ष्मताओं में यह पारंगत था। उपन्यासकार ने अनेक स्थानों पर उसकी उक्त नीतियों की सफलता का श्वेत किया है। विद्याधर भट्ट में ऐसी घातक शक्ति थी कि उसके सामने घाने पर तैजस्वी व्यक्ति भी हतप्रभ हो जाता था। उसकी शक्ति केवल एक बार सोदी मौला के सामने कुठित हुई थी। उसकी स्वामि-भक्ति अकुण्ठित थी। उसके समस्त कार्यों के साने-साने के मूल में उसकी अपरिचीम राजमति थी। ऐसा प्रतीत होता है कि वह राजा सातवाहन की क्रिया-शक्ति का जीवन्त विग्रह था।

बोधा विद्याधर की राजनीति, कूटनीति और रणनीति का व्याख्याता था। भट्टपाद की नीतियों का कुशल क्रियान्वय उसकी सफलता थी। यद्युतः बोधा ही ऐसा माध्यम था, जिससे विद्याधर सफलता के सोपान पर चढ़ पाते थे। लेखक ने बोधा के व्यक्तित्व को कुछ रहस्यात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है। उसकी क्रिया-प्रतिक्रिया को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि हाड़-मांस का पिंड होने पर भी वह ऊर्जा-मान है और उसके शरीर के अंश-अंश में मानो मस्तिष्क की ही शिराएँ हैं, उसका सर्वांग चेतना का ही पुजीभूत रूप है, जड़ तत्त्व उसमें है ही नहीं। उसके समस्त पक्षों को देखते हुए ऐसा प्रतिभासित होता है कि शायद उसके शरीर में हृत्पिंड नहीं है, वह सर्वथा राग शून्य है, किन्तु उसके मन के गहनतम, निभूत कोने में मैना की मूर्ति विद्यमान रही है, जिसने उसे जागतिक धरातल पर प्रतिष्ठित कर उसे मानवीय संवेदना से मुक्त सिद्ध कर दिया है। बोधा के निर्माण में लेखक को अच्छी सफलता मिली है।

रानी चन्द्रलेखा के व्यक्तित्व को लेखक ने बहुत ही आकर्षक और हृद्य बनाया है। यद्युतः चन्द्रलेखा सौंदर्य की प्रतिमान है, 'सुन्दरता को सुन्दर करई', विधाना की अनुपम-प्रतिम सृष्टि है। लेखक ने अपनी लेखनी की सारी शक्ति लगाकर उनके सौंदर्य के समस्त उपादान जुटाए हैं। उसमें जैसा बाह्य सौंदर्य है वैसा ही आन्तरिक सौंदर्य है : अन्तर्बाह्य का अद्भुत सामंजस्य है। कालिदास ने कहा है कि सौंदर्य की प्रवृत्ति पाप-वृत्ति की ओर नहीं होती, उनका यह कथन चन्द्रलेखा के चरित्र पर पूर्णरूप से चरितार्थ होता है। अग्य रानियों की तुलना में भी चन्द्रलेखा कुछ अधिक प्रवीण होती है।

वह महामिका के गुञ्जलक से आवृत्त नहीं है। छोटे-बड़े सबके प्रति उगमे समभाव है। अपने हृदय की उन्मुक्तता के कारण ही नागनाथ के प्रति कर्णार्द्र होकर वह ढरक खाती है और उसकी बिचट साधना में सहयोगिनी बनती है। राजा को जन-जागरण का मंत्र देकर तथा उन्हें सर्वतोभावेन सहयोग का आश्वासन देकर भी वह नागनाथ की बिचट, वृद्ध साधना में सहयोग देती है। वस्तुतः इस महयोग के पीछे भी उसकी भोक्तृ-मंशम की भावना का प्राधान्य था, क्योंकि कोटिवेधी रस के द्वारा वह नितिल लोक का जरा-मृत्यु आदि के बन्धन से सर्वदा के लिए मोक्ष चाहती थी; किन्तु उसकी साधना विफल हो गई, उसका मन कुंठित हो गया तथा द्विधा-विभक्त, उसका व्यक्तित्व न तो समग्र भाव से राजा का ही हो सका और न तो तब। साधना में ही लीन हो सका। उसके मन के किनारे किनारे में नागनाथ के प्रति भी कोमल भाव उदित हो गया था, जिमने उसे और कुंठन बनाया। रात्री चन्द्रसेता राजा के लिए प्रेरणा-स्रोत थी, विद्याधर की योजना में देवी-रूप में सम्पूजित हो समारुत थी, मैना की शक्ति को उपयोगमान करने में सहस्रक थी, परन्तु उसका स्वाभाविक विकास मानसिक ऊहापोह और द्विविधा के कारण प्रतिबद्ध हो गया। भारंभ में जिस सक्ति-तेज-स्फुल्लिग रूप में उसकी कल्पना की गई थी, उसका क्रमिक विकास नहीं प्रस्तुत किया जा सका।

मैना-मैनासिंह-मदनवती इस उपन्यास की अभिराम कल्पना है। वह राजा सातवाहन की साक्षात् क्रिया-शक्ति है। अत्यन्त कमनीय नारी विग्रह में मानो बीर रस ही अवतरित हो गया है। नारी-मनुज सज्जा और बीड़ा के अवगु ठन के भीतर झंझुका कीरदर्प लोमहर्षक प्रतीत होता है। समग्र उपन्यास में वही ऐसा पात्र है, जिसे तत्कालीन ग्रह-नक्षत्रों की भाषा ने अभिभूत नहीं किया, जिसे तांत्रिक अभिचार ने विवर्धित नहीं बनाया और जो परम्परा-प्रवाह से अतीत दाणो की परम्परा में, जीवन के वर्तमान में ही सब बृद्ध देखने की अभ्यस्त थी। लेखक ने उसका निर्माण ही इस रूप में किया है मानो वह वेधन चेतन-पिंड है, जड़-तत्त्व से सर्वथा असृष्ट। उसमें जीवन-अपेक्षित इस रूप में विमानवती हो उठी है कि उसने विद्याधर भट्ट जैसे गमर्थ, अपराधम्य व्यक्ति उचित प्रकाश पाते हैं। उनमें समय को पकड़ मकने की ऐसी क्षमता है कि बीबी भीता जैसा प्रवृत्तिस्म एवं दुरतिश्रम्य व्यक्ति भी अभिभूतमान हो उठता है। उपन्यास में जहाँ में मैना का प्रवेश होता है और जहाँ तक वह रहती है, उसकी प्रसर ज्योति से साग वातावरण आपूरित-मा प्रतीत होता है। उसमें जो घट्टुकी सेवा-भावना है, अपने घर की आशाकम के समान दारित कर देने की जो दुर्दमनीय भावना है, जो अपूर्व तेजस्विता-तिम्पता है और घट्टुकी सेवा-भाव में पुण्यवृत्त मन के वह जाने की आकांक्षा को निरस्त करने की जो रद्दपुत्र क्षमता है, वह सब उसके व्यक्तित्व की महार्प बना देता है। पूरे उपन्यास में यही ऐसा आम्बर पात्र है जो पाठकों



अनीत कर दिया, पर कार्य-निष्ठि कभी भी नहीं मिली। वह निरन्तर मरका हो रहा। इसीलिए तुकों का गामना करने के लिए बम्बन-गाड़ी के भविष्य के वन उगने मरकों को नहीं देता, बल्कि बम्बन को देता और इसी कारण उसे मरना को प्राप्त हुई। इस प्रकार की धनरमागित विषय में उसका उगाह विषयमान हो उस और वह वह अनुभव करने लगा कि इसी प्रकार साहज और शक्ति का परिचय दे कर देश को विजातीयों-विदेशियों के बंधु में मुक्त किया जा सकता है। राजनीति, भूतनीति और रणनीति तीनों में उसकी अच्छी गति थी और उसकी समस्त सुननाओं में वह पारंगत था। उगनागकार ने अनेक स्थानों पर उसकी उक्त नीतियों की सफलता का लक्ष्य किया है। विद्याधर भट्ट में ऐसी सांसारिक शक्ति थी कि उसके सामने जाने पर तेजस्वी व्यक्ति भी हतप्रभ हो जाता था। उसकी शक्ति बस एक बार सीढ़ी सीढ़ी के सामने कुठित हुई थी। उसकी स्वामि-भक्ति बहुत ठिठ थी। उसके समस्त कार्यों के सामने-सामने के मूल में उसकी अपरिणीत राजभक्ति थी। ऐसा प्रतीत होता है कि वह राजा सातवाहन की क्रिया-शक्ति का अविश्व विरह था।

बोधा विद्याधर की राजनीति, भूतनीति और रणनीति का व्याख्याता था। भट्टपाद की नीतियों का मुख्य त्रिगुण्य उसकी सफलता थी। वस्तुतः बोधा ही ऐसा माध्यम था, जिससे विद्याधर सफलता के शोषण पर बढ़ पड़े थे। लेखक ने बोधा के व्यक्तित्व को कुछ रहस्यवादीक ढंग से प्रस्तुत किया है। उसकी क्रिया-प्रतिक्रिया को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि हाड़-मांस का पिड होने पर भी वह ऊर्जा-मान है और उसके शरीर के अंश-अंश में मानो यस्तिष्क की ही शिराएँ हैं, उसका सर्वोच्च चेतना का ही पुजीभूत रूप है, जड़ तत्व उसमें है ही नहीं। उसके समस्त पक्षों को देखते हुए ऐसा प्रतिभासित होता है कि शायद उसके शरीर में हृत्पिड नहीं है, वह सर्वथा राग शून्य है, किन्तु उसके मन के गहनतम, निभृत कोने में मैना की मूर्ति विद्यमान रही है, जिसने उसे जागतिक धरातल पर प्रतिष्ठित कर उसे भारतीय सविदना से मुक्त सिद्ध कर दिया है। बोधा के निर्माण में लेखक को अच्छी सफलता मिली है।

रानी चन्द्रलेखा के व्यक्तित्व को लेखक ने बहुत ही धार्मिक और हृद्य बनाया है। वस्तुतः चन्द्रलेखा सौंदर्य की प्रतिमान है, 'सुन्दरता को सुन्दर करई', विधाना की अनुपम-अप्रतिम सृष्टि है। लेखक ने अपनी लेखनी की सारी शक्ति लगाकर उसके सौंदर्य के समस्त उपादान जुटाए हैं। उसमें जैसा बाह्य सौंदर्य है वैसा ही आन्तरिक सौंदर्य है : अन्तर्बाह्य का अद्भुत सामंजस्य है। कालिदास ने कहा है कि सौंदर्य की प्रवृत्ति पाप-वृत्ति की ओर नहीं होती, उनका यह कथन चन्द्रलेखा के चरित्र पर पूर्णरूप से चरितार्थ होता है। अन्य चरित्रों की तुलना में भी चन्द्रलेखा कुछ अधिक प्रतीत होती है।



व्यतीत कर दिया, पर कार्य-विधि कभी भी नहीं मिली। वह निरन्तर भटकता ही रहा। इसीलिए तुर्कों का सामना करने के लिए चम्बल-पाटी के अभियात के समय उसने नदानी को नहीं देखा, केवल भवसर को देखा और इसी कारण उसे सफलता भी प्राप्त हुई। इस प्रकार की अप्रत्याशित विजय से उसका उत्साह विवर्धमान हो उठा और वह यह अनुभव करने लगा कि इसी प्रकार साहस और शक्ति का परिचय दे कर देश को विजातीयों-विदेशियों के चंगुल से मुक्त किया जा सकता है। राजनीति, कूटनीति और रणनीति तीनों में उसकी अच्छी गति थी और उनकी समस्त सूक्ष्मताओं में वह पारंगत था। उपन्यासकार ने अनेक स्थानों पर उसकी उक्त नीतियों की सफलता का संकेत किया है। विद्याधर भट्ट में ऐसी आंतरिक शक्ति थी कि उसके सामने जाने पर तेजस्वी व्यक्ति भी हतप्रभ हो जाता था। उसकी शक्ति केवल एक बार सींदी मोता के सामने कूटित हुई थी। उसकी स्वामि-भक्ति अकुटित थी। उसके समस्त कार्यों के सानि-माने के मूल में उसकी अपरिसीम राजभक्ति थी। ऐसा प्रतीत होता है कि वह राजा सातवाहन की क्रिया-शक्ति का जीवन्त विग्रह था।

बोधा विद्याधर की राजनीति, कूटनीति और रणनीति का व्याख्याता था। भट्टपाद की नीतियों का कुशल क्रियान्वय उसकी सफलता थी। वस्तुतः बोधा ही ऐसा माध्यम था, जिससे विद्याधर सफलता के सोपान पर चढ़ पाते थे। लेखक ने बोधा के व्यक्तित्व को कुछ रहस्यात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है। उसकी क्रिया-प्रतिक्रिया को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि हाड़-मांस का पिंड होने पर भी वह ऊर्जा-मात्र है और उसके शरीर के भ्रश-भंश में मानो मस्तिष्क की ही चिराई है, उसका सर्वांग चेतना का ही पूजीभूत रूप है, जड़ तत्त्व उसमें है ही नहीं। उसके समस्त पक्षों को देखते हुए ऐसा प्रतिभासित होता है कि बापद उसके शरीर में हृत्पिंड नहीं है, वह सर्वथा राग धूम्य है, किन्तु उसके मन के गहनतम, निभूत कोने में मैना की मूर्ति विद्यमान रही है, जिसने उसे जागतिक भरातल पर प्रतिष्ठित कर उसे मानवीय संबेदना से युक्त मिट्ट कर दिया है। बोधा के निर्माता में लेखक को अच्छी सफलता मिली है।

रानी चन्द्रलेखा के व्यक्तित्व को लेखक ने बहुत ही आकर्षक और हृदय बनाया है। वस्तुतः चन्द्रलेखा सौंदर्य की प्रतिभा है, 'गुन्दरता को गुन्दर करई', विभागा की अनुगम-प्रतिम सृष्टि है। लेखक ने अपनी लेखनी की मारी शक्ति लगाकर उनके सौंदर्य के समस्त उपादान जुटार हैं। उनमें जैसा बाल सौंदर्य है वैसा ही आन्तरिक सौंदर्य है; अन्तर्बाह्य का अद्वय सापेक्ष है। कालिदास ने कहा है कि सौंदर्य की प्रकृति पाण्डुति की ओर नहीं होगी, उनका यह कथन चन्द्रलेखा के चरित्र पर पूर्णरूप से अतिवर्ण होता है। अन्य पात्रों की तुलना में भी चन्द्रलेखा कुछ अधिक प्रतीत होगी है।

वह ग्रहमिका के गुणक से प्रभावित नहीं है। छोटे-बड़े सबके प्रति उसमें समभाव है। अपने हृदय की उन्मुक्तता के कारण ही नागनाथ के प्रति कदलार्द्र होकर वह ढरक जाती है और उसकी विकट साधना में सहयोगिनी बनती है। राजा को जन-जागरण का मंत्र देकर तथा उन्हें सर्वतोभावेनः सहयोग का आश्वासन देकर भी वह नागनाथ की विकट, कृच्छ्र साधना में सहयोग देती है। यस्तुतः इस सहयोग के पीछे भी उसकी भोक्तृ-मंत्र की भावना का प्राधान्य था, क्योंकि कोटिवेरी रम के द्वारा वह निमित्त भोक्तृ का जरा-मृग्य आदि के बन्धन से सर्वदा के लिए मोक्ष चाहती थी, किन्तु उसकी साधना विफल हो गई, उसका मन कुंठित हो गया तथा द्विधा-विभक्त उसका व्यक्तित्व न तो समग्र भाव से राजा का ही हो सका और न तो तबः साधना में हो नीन हो सका। उसके मन के किसी कोने में नागनाथ के प्रति भी कोमल भाव उद्भित हो गया था, जिसे उसे और कृ ठन बनाया। रानी चन्द्रसेता राजा के लिए प्रेरणा-स्रोत थी, विद्याधर की योजना में देवी-रूप में सम्पूजित हो समाहित थी, मैना की दक्षिण को उपधीयमान करने में सहायक थी, परन्तु उसका स्वाभाविक विकास मानसिक ऊर्ध्वोद्गार और द्विविधा के कारण प्रतिरुद्ध हो गया। आरंभ में जिस शक्ति-तेज-स्फुलिंग रूप में उसकी कल्पना की गई थी, उसका क्रमिक विकास नहीं प्रस्तुत किया जा सका।

मैना-मैनासिंह-मदनवती इस उपन्यास की धमिराय कल्पना है। वह राजा शालवाहन की साक्षात् क्रिया-शक्ति है। अत्यन्त कमनीय नारी विग्रह में मानो और रम ही अवतरित हो गया है। नारी-महज लज्जा और बीड़ा के भवगु ठन के भीतर झकड़ा वीरदर्प लोमहर्षक प्रतीत होता है। समग्र उपन्यास में वही ऐसा पात्र है, जिसे तत्कालीन ग्रह-मन्त्रों की माया ने अभिभूत नहीं किया, जिसे तांत्रिक धमिचार ने विवर्धित नहीं बनाया और जो परम्परा-प्रवाह से अनीन शाली की परम्परा में, जीवन के वर्तमान में ही मन्त्र कृच्छ्र देखने

की। लेखक ने उसका निर्माण ही इस  
ग्रह-प्रवाह में सर्वथा अमृष्ट। उसने  
न उसमें

अटूट जैसे समर्थ,  
ही ऐसी शमशा  
ही लज्जा  
ही बनती

अपने ही लोभ  
की जो दुर्जन  
के दुर्जन  
ही वह लज्जा

के हृदय-मन्दिर में बहुत देर से

यह द्विवेदी जी की सर्वोत्तम

नाटी माता-नागर

लेखक ने उसके प्रत्येक

विग्रह है, कला की देवी

उसकी भक्ति-भावना से

में ठली प्रतीत होती है

सा मृदुता-कोमलता के

अद्भुत है।

भगवती विर

वह आभिजात्य नहीं है

यथार्थ दर्शी अधिक है।

उसने कर्मभ्रमता को बढा

है। अथोक चह्न, अर

लेखक ने पूरी सूक्ष्मता

कारण सहज रूप में प

ऐतिहासिक उ

जन-श्रुति पर भाधृत है

में इतिहास मोन है।

का अत्यन्त सूक्ष्मता से

तत्कालीन कुहेलिकान्धन

सफलता भी मिली है।

तांत्रिक साधना, अति

जीवन की जड़ता से विशुद्ध

विश्वास खो चुकी है। घर

अपने जीवन को नक्षत्रों से

बैठा है और इस भाषा से

कर देगी। जिस समाज का

अधोपः पतन होता है, उस

चन्दों में कहता है—'घर

समग्र देश में जो जड़ता,

परिष्कार है, लेखक की

नाए

इसका मूल्य सभी को चुकाना पड़ेगा। 'सबको अपने किए का फल भोगना पड़ता है—व्यक्ति को भी, जाति को भी, देश को भी। कोई नहीं जानता कि विधाता का कर्म-फल-विधान कौन-सा रूप लेने जा रहा है। मारी दुनिया को चिन्ता छोड़ो, अपनी चिन्ता करो। भारतवर्ष को धर्म-व्यवस्था में बहुत छिद्र हो गए हैं।' तापस के माध्यम से लेखक ने देश में जमी कीट की ओर संकेत किया है। वह धार्मिक भाङ्गवरा को देश के लिए बहुत बड़ा भविष्य समझता है।

लेखक समस्त जन-समूह को दिङ्-मूङ्ग और भ्रमित पाता है। देवी शक्तिपों के प्रति जन-समूह की भावना और मोह को वह बहुत बड़ी विडम्बना समझता था। केवल देवी शक्तिपों का विश्वास मनुष्य को कहीं का नहीं छोड़ेगा। यही कारण है कि सीढ़ी मोना कहता है—'वे मूङ्ग हैं जो भौतिक और देवी शक्तिपों का सामंजस्य नहीं कर सकते।' केवल देवी शक्ति पर विश्वास करने वाले धीरे-धीरे धारम-विश्वास छो बैठने हैं। यदि धारमविश्वास नहीं है तो किसी भी राष्ट्र का भविष्य भयकाराच्छन्न हो माना जाएगा। इसीलिए विद्याधर भट्ट कहता है—'क्षेत्र बल से हारना हारना नहीं है, धारमबल से हारना ही वास्तविक पराजय है। बेटी, सागा-का-मारा देश विदेशियों से आक्रांत हो जाए, मुझे रंजमान भी चिन्ता नहीं होगी, यदि प्रजा में धारम-विश्वास बना रहे, अपने गौरवमय इतिहास की प्रेरणा आपत रहे।' सिद्धियों के पीछे दौड़ना केवल मुगमरीबिका है। मनुष्य की सबसे बड़ी शक्ति उत्तक चरित्र-बल है। साधना-निरत प्रमोदपथ के माध्यम से लेखक ने यह सिद्धांत-पक्ष प्रतिपादित किया है—'सिद्धियों मनुष्य को कुछ विशेष बल नहीं देती। एक साधारण किमान, त्रिभुज दया-माया है, मन्त्र-मूढ का विवेक है और बाहर-भीतर एकाकार है, वह भी बड़े-से-बड़े मित्र से डेंबा है। चरित्र-बल समस्त शक्तियों का धरातल मंडार है। जिस मायना से यह महान् शक्ति-स्रोत सुख जाता है, वह व्यर्थ है।' द्वितीय जो ने उक्त समाज को पशु कहा है जिसकी स्वर्तन इच्छा समाप्त हो जाती है। जो रुढ़ियों, घात बाजों और दास-विधानों के द्वारा चलाया जाने लगता है। व्यक्ति को पशुता से कहीं अधिक भयंकर होती है समाज की - का वर्तमान समाज हमो पशुता का पिकार है; वह है।' उद्धृति तत्कालीन सामाजिक

जो

न जो सामाजिक जीवन के सम्बन्ध

, विनियम-प्रधान उत्पन्न है और

नकारात्मक जीवन

रखती है। इस

एक वे

सिद्धि

है। उद्धृति

लेखक की लेखनी

मास

प्रवा

विश्व

आया

ती प्र

क

न

मास

वस

दस्ता

धनाद

कित

क

## अपने अपने अजनबी

प्रयोग की दृष्टि में अज्ञेय का प्रत्येक उपन्यास अपना महत्व रखता है। 'अपने अपने अजनबी' में उन्होंने पारचाय जीवन की लग विभीषिकामयी स्थिति का मर्मस्पर्शी चित्रण किया है। जिनमें वही का माध्यमगतः प्रत्येक व्यक्ति भाक्रीत है और जिनमें अपने-अपने भी अजनबी जैसे प्रतिभासित होते हैं। प्रकाशकीय वक्तव्य में ऐसा कहा गया है कि 'मनु में साक्षात्कार' को विषय बनाकर मानव के जीवन और उसकी नियति का इतने काम और इतने सरल शब्दों में ऐसा मार्मिक और भव्य विवेचन घायद ही कोई दूसरा लेखक कर सकता था। 'मस्क' इस उपन्यास को 'यूरोपीय सम्पत्ता पर व्यंग्य' मानते हैं और विश्वम्भर 'मानव' इसे मनु के साक्षात्कार का उपन्यास न वह 'यूरोप के जीवन पर, जहाँ भारतीयता की भारी कमी है, गहरा व्यंग्य' मानते हैं।<sup>१</sup> रामस्वरूप षण्णवेंदी और डॉ० रघुवंश इस उपन्यास में अस्तित्ववादी प्रतिमानों का प्रयोग तो मानते हैं, किन्तु वे इसे अस्तित्ववादी उपन्यास नहीं कहते।<sup>२</sup> गंगाप्रसाद शर्मा के अनुसार 'इस उपन्यास में यास्पर्स का चिंतनशील शुद्ध अस्तित्ववाद नहीं है। लेकिन हममें सार्त्र के विवृत अस्तित्ववाद का प्रतिपादन अवश्य हुआ है।'<sup>३</sup> डॉ० देवराज ने इस उपन्यास को अस्तित्ववादियों के से प्रतिपादित अथवा अतिरिक्त स्थितियों के साहित्य (लिटरेचर ऑफ एक्स्ट्रीम मिश्रएशंस) की कोटि में रखा है।<sup>४</sup> वस्तुतः लेखक ने इस उपन्यास में अस्तित्ववादी दृष्टि को ही रूपामित करने का प्रयत्न किया है। यह दूसरी बात है कि इस प्रयत्न में उसे सफेद सफलता नहीं प्राप्त हो सकी है।

१. माध्यम (अक्टूबर, १९६४), पृष्ठ ६३।

२. माध्यम,, पृष्ठ ८२-८०, ८३।

३. माध्यम,, पृष्ठ ८०।

४. हिन्दी साहित्यी १९६१, पृष्ठ १३३।



‘अपने अपने भजनबी’ लेखक की सहज अनुभूति से निष्पन्न उपन्यास नहीं है। वरन् इसमें लेखक आरोपित अनुभूति को लेकर चला है। यही कारण है कि इस उपन्यास में आद्यन्त सहजता नहीं है। पश्चिम का जीवन वैयक्तिक सम्बन्धों की विरलता के कारण हिमावृत उस काठपर के जीवन के समान है जिसमें दो प्राणी परस्पर विरक्त रहने के लिए विवश हो गए हैं, किन्तु वे दोनों अपने चारित्रिक-वैशिष्ट्य के कारण एक दूसरे से भजनबी हैं और भजनबी बने रहना चाहते हैं। लेखक ने हिमावृत काठपर और प्लावनप्रस्त धनुषाकार पुल की योजना प्रतीकात्मक रूप में इसी तथ्य पर प्रकाश डालने के लिए की है। अस्तित्ववाद का चरम विकास दो महायुद्धों की विभीषिकामयी स्थिति में हुआ है। यही कारण है कि उसमें विवशता और निराश्रय का स्वर सुनाई दे और मृत्यु की अनिवार्यता के कारण मानव की असहाय स्थिति का आद्यन्त मार्मिक विवेचन है। मनुष्य का अस्तित्व मृग्यमूल है। कोई उसे बचा नहीं सकता। इस निराश्रय स्थिति में वह अपनी सत्ता महानुष्य में उछाली हुई पाता है। लेखक ने ‘अपने अपने भजनबी’ में उसे मेघानुभूति के रूप में चित्रित करने का प्रयत्न किया है।

अस्तित्ववाद में अस्तित्व तत्त्व का पूर्ववर्ती है। मानव-स्वभाव जैसी वस्तु अस्तित्ववादी को स्वीकार नहीं है। प्रत्येक व्यक्ति अपना निर्माण स्वयं करता है। मार्क्स के अनुसार “मानव स्वभाव का कोई अस्तित्व नहीं है, क्योंकि मानव-स्वभाव के सामान्य प्रयोग के निमित्त ईश्वर नाम की कोई सत्ता नहीं है। मनुष्य साधारण स्तर में है। केवल इतना ही नहीं कि वह स्वयं जो होने का विचार करता है, वही वह है, अनिष्ट वह वह है जो होने की इच्छा वह करता है और अस्तित्व के अन्तर्गत वह स्वयं जो होने का विचार करता है। मनुष्य अपने धारको जो बनाता है, उसके अनिष्ट वह और कुछ नहीं है।” मार्क्स के इस दृष्टिकोण से यह बात स्पष्ट होती जाती है कि अस्तित्ववादी मानव-विकास को स्वीकार नहीं करते। अस्तित्व को अपनी भौतिक सम्पत्ति में ऐसे स्थल नहीं मिले हैं जहाँ वे इस दृष्टिकोण को मानने की चेष्टा करें, किन्तु प्रकाशान्तर में उन्होंने इस पर प्रकाश डाला है। उनके दृष्टिकोण से मनुष्य के सम्बन्ध में सोचनी हुई कश्मीर है—“एक ही धर्मशाला भले विविध शास्त्रों में भी रही है—श्रीती ही आ रही है—”

जरा भी नहीं बदलता, हम में मग नहीं  
रिने तोने नहीं है या  
ही भीतर मूक-  
है।”

केवल मृत्यु की ओर उदारी  
की ओर बढ़ता है, शास्त्र  
दश पर विकास का निवेद

अभीष्ट है। मानव जीवन की विवशता को धीरे संकेत करते हुए सार्त्र कहते हैं—  
'सभी जीवित प्राणी अकारण ही उत्पन्न हुए हैं, अपनी दुर्बलता के माध्यम से जीते हैं  
धीरे अकस्मात् मर जाते हैं।'.....मनुष्य एक निरर्थक आवेष है। यह निरर्थक है कि  
हम उत्पन्न हुए हैं, यह निरर्थक है कि हम मर जाते हैं।'

अस्तित्ववाद अहं-केन्द्रित दर्शन है। अस्तित्ववादी बड़ी प्रबलता के साथ यह  
अनुभूत करता है कि 'मैं हूँ।' सार्त्र ने 'मैं हूँ' के समाजीकरण का प्रयत्न किया है।  
उनके अनुसार 'मनुष्य दूसरे के माध्यम से ही अपने भावको जानता है। उसके अस्तित्व  
के लिए दूसरे का अस्तित्व अनिवार्य है।' इस प्रकार मनुष्य को 'मैं हूँ' की अनुभूति के  
लिए दूसरे के अस्तित्व को स्वीकार करना पड़ता है। 'मैं हूँ' की अनुभूति सह अस्तित्व  
की भावना में उतनी प्रबलता के साथ नहीं हो सकती जितनी प्रबलता के साथ विरोध  
की स्थिति में होती है। इसी कारण अस्तित्व के अनिरेक को स्वीकार करने वाले  
विरोधार्थक स्थिति को दृढ़ता के साथ अपना लेते हैं। 'अपने अपने अजनबी' में योके  
के मन में सेल्मा के प्रति बार-बार विरोध भाव उत्पन्न होता है और उसका विरोध  
भाव जितना प्रबल होता है, उमका अपने अस्तित्व के प्रति मोह उतना ही प्रबल और  
दृढ़ हो जाता है। इसी कारण वह विरोध को कमकर पकड़े रहना चाहती है। यहाँ  
तक कि उमका विरोध चरम विसर्ग का का कारण बन जाता है। इसी प्रकार सेल्मा  
के मन में भी यान के प्रति विरोध भाव उमक भाता है और वह चरम सीमा तक इस  
विरोध को दृढ़ बनाए रखती है। अहं-केन्द्रित भाव और विरोध के कुछ उदाहरण  
देखिए—

"सेल्मा को एकाएक ऐसा लगा कि दुनिया का मनमन और कुछ नहीं है सिवा  
इसके कि एक वह है और बाकी ऐसा सब है जो कि वह नहीं है और जिसके साथ  
उमका केवल विरोध का सम्बन्ध है। यह विरोध ही एकमात्र प्रबल है जिसे उसे  
बग़र पकड़े रहना है, जिसे पकड़े रहने के करने मानव्य को उसे हर मापन में  
अंशाना है।"

"लेकिन इस तरह वह नहीं छोड़ेगी, कभी नहीं छोड़ेगी! विरोध—एक मान  
मैं—जीवन का सहारा..."

"दाय माँ का ॥ भाव विरोध को निर्दिष्ट में उत्पन्न होती है, विरोध प्रबल है  
और उसे पकड़े ही रहना है..."

१. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ८८।
२. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ६०।
३. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ६१।

दूसरों की उपस्थिति में अपने अस्तित्व को बोध बढ़ी तीव्रता से होता है और विरोध की स्थिति में तो अपने अस्तित्व के प्रति सजगता और अधिक बड़ जाती है। सेल्मा इसी विरोध की स्थिति में अपने अस्तित्व के प्रति सजग है, किन्तु उसे अपने अस्तित्व के साथ ही साथ यान के अस्तित्व का बोध होता रहता है। उससे अपमानित होने पर उसके मन में प्रतिशोध का भाव जागृत प्रवृत्त होता है, पर वह प्रतिशोध लेने में समर्थ नहीं हो पाती। उसकी कुण्ठा, उन्मा मोह और विरोध के लिए उसका विरोध बढ़ता ही जाता है और अतिरेक पर पहुँच जाता है। अपनी इन्ही भावनाओं के कारण उस अनुपाकार पुल पर वह अपने आपको नितांत अकेली पाती है। अकेलेपन की विचाराती भी अस्तित्ववादी दृष्टि की एक विशेषता है। यान के इस कथन से इस बात की पुष्टि हो जाती है—

‘मरेगा तो शायद हम दोनों में से कोई नहीं—तुम्हारी हरकत के बावजूद अभी तो नहीं लगता कि मैं मरने वाला हूँ। लेकिन अगर सबकुछ यह बाढ़ ऐसी ही इतने दिनों तक रही कि मैं सूखा मर जाऊँ, तो तुम बचकर कहाँ जाओगी? बल्कि अकेली तो तुम भब भी हो, जबकि मैं नहीं हूँ। और शायद मर ही चुकी हो—जब कि मैं अभी जिंदा हूँ।’

यान के मन में सेल्मा के प्रति कोई विरोध भाव नहीं है। हाँ, उसके व्यवहार के कारण उसके प्रति घृणा ज़रूर है। किन्तु सेल्मा अपने विरोध-भाव के कारण पूर्णतया भिन्न स्थिति में है। उसकी अपने निजी अस्तित्व के प्रति सजगता जहाँ उसके निजी अस्तित्व की अधिक प्रखर बना देती है, वहीं दूसरे के अस्तित्व के तिरस्कार के कारण उसका अकेलापन और अधिक घनीभूत हो जाता है। विरोधभाव के माध्यम अकेलेपन की अनुभूति उसे अत्यन्त व्यापक धरातल पर होती रही है। इनके अतिरिक्त सेल्मा के पूर्वपक्ष में दूसरा कोई अस्तित्ववादी तत्त्व दृष्टिगत नहीं होता। उसने अपनी इन्ही दोनों भावनाओं के कारण बात में जीवन से समझौता कर लिया। यान के माध्यम विवाह कर लिया। लेखक ने उसके जीवन के इस पक्ष को बहुत ही सुन्दर शब्दों में अंकित किया है—

‘वहीं, अन्त वहाँ पुल पर नहीं था; अन्त यह था जो कि नया भारंभ था—  
अंधी गली यह नहीं थी, मोड़ का कोई सवाल ही न था, क्योंकि यह भारंभ तो खुला आकाश था—जिसे  
एक नया अनुभव, एक नयी गृहस्थी, तीन संतानें,  
जिसमें जीवन की अर्थवृत्ता के न जाने कितने  
कि यान नहीं रहा; पर वह था  
जावेँ। जीवन सर्वदा ही वह—’

जीवन जलाकर पकाया गया है और जिसका साम्रा करना ही होगा क्योंकि वह भकेले गले से उतारा ही नहीं जा सकता—भकेले वह भोगे भुगता ही नहीं ।'

यह जीवन का स्वस्थ पक्ष है । अस्तित्ववादी रचनाओं में जीवन का ऐसा पक्ष दृष्टिगत नहीं होता । परमशून्यता या कुछ न होने के भाव को भपनाकर चरने के कारण अस्तित्ववादी सर्जक अपने साहित्य में विसंगतियों को प्रतिप्रमुखता प्रदान करते हैं तथा जीवन के उगुप्सित पक्ष के चित्रण में अधिक रस लेते हैं । किन्तु सार्त्र भादि सैद्धान्तिक रूप में जीवन के स्वस्थ पक्ष को स्वीकार करते हैं ।

निरपेक्ष अस्तित्ववादी ईश्वर को स्वीकार नहीं करते । किर्कगार्ड ईश्वरवादी थे । इन कारण उनमें आस्था थी, किन्तु निरपेक्ष अस्तित्ववादी ईश्वर को नकारने के कारण आस्था विहीन हैं । किर्कगार्ड के अनुसार मनुष्य ईश्वर से पृथक् कर दिया गया है । इस कारण मनुष्य को गहन गर्त में कूदने का सतरा मोल लेना चाहिए । ईश्वर और मनुष्य के बीच जो बहुत बड़ा व्यवधान है, उसके कारण मनुष्य अपने प्रयत्न से न तो शिव ही प्राप्त कर सकता है और न तो आस्था ही । इन कारण उसे भजात में कूदने का सतरा उठाना चाहिए । भनीश्वरवादी इन व्यवधान को धूम्यता-पूर्ण धूम्यता की सजा दे देता है, क्योंकि वह ईश्वर को स्वीकार नहीं करता । इन प्रकार धूम्यता—कुछ न होने का भाव—केन्द्रीय अनुभूति हो जाती है । अतः इसे भावेग के साथ भपना लिया जाता है । मनुष्य भजात में कूदने का सतरा उठाने के स्थान पर स्वयं भपने को धूम्यता में निमग्नित कर देता है । उसे सब कुछ निरर्थक प्रतीत होता है और भनास्था को भपनाते हुए वह भय और कम्पन का अनुभव करता है ।

'भपने-भपने भजनबी' के 'थोके और सेल्मा' अध्याय में थोके और सेल्मा के अस्तित्व और भनास्था तथा आस्था का सघर्ष दिखाया गया है । सेल्मा ईश्वर में आस्था रखती है । वह आस्था

लिए सहज सात्वता नहीं है; भय और कम्पन निरर्थकता के कारण उनमें भय और अनुभूति दोनों की होती है, किन्तु दोनों के व्यवधान में जन्म नैराश

। सेल्मा इन व्यवधान

किन्तु स्वयं भपने को

क अस्तित्व और कुछ

। है ।

। के

कुछ वह लिया जाता है—

डर भी !'<sup>१</sup>

'निरै भजनवी डर के साथ क्रीद होकर कैसे रहा जा सकता है ? नहीं रहा जा सकता ।...मैं तो भजनवी डर की बात कह गई...भगी तो हम-तुम भी भजनवी स हैं, पहले हम सोच तो पूरी पहचान कर लें ।'

कुछ न होने का भाव—'हम पहचानते हैं अनिवार्यता, हम पहचानते हैं अंतिम धीर चरम धीर सम्पूर्ण धीर अमोघ नकार—जिस नकार के भागे धीर कोई सवाज नहीं है धीर न कोई भागे जवाब ही.....इसीलिए भीत ही तो ईश्वर का एकमात्र पहचाना जा सकने वाला रूप है । पूरे नकार का ज्ञान ही सच्चा ईश्वर-ज्ञान है ।'<sup>२</sup>

'न होना । न होना...होना, न होना । होना धीर न होना—धीर एक साफ ही होना धीर न होना.....।'<sup>३</sup>

धूम्यता की स्वीकृति के साथ निरपेक्ष अस्तित्ववादी विसंगति को स्वीकार कर लेता है । योके के चरित्र तथा उसके व्यवहार में धार्मिक इस प्रकार की विसंगति मिलेगी । इसी विसंगति को देखकर कुछ भालोचकों ने योके को न्यूरोटिक सिद्ध किया है, किन्तु यह न्यूरोटिक नहीं है । महाधूम्यता में समग्र भाव से निमग्नित हो जाने के कारण नैराश्य जनित मनःस्थिति उसे ऐसा व्यवहार करने के लिए विवश बना देती है धीर उसके चरित्र तथा व्यवहार में अनेक प्रकार के विरोधात्मक तत्त्व समाहित हो जाते हैं । जबकि सेल्मा के चरित्र में जो विरोधात्मकता मिलती है वह मात्र व्यवधान जनित विकलता या निराशा का प्रतिफल है । वह इस नैराश्य से विजित नहीं होती, अपितु उसका सामना करने के लिए तत्पर रहती है; जबकि नैराश्य में सर्वथा निमग्नित हो जाने के कारण योके को सब कुछ निरर्थक प्रतीत होता है । वह अपने आपको सभी प्रकार में असहाय पाती है । दोनों में जो अंतर है वह योके के निम्नलिखित चिंतन से स्पष्ट हो जाता है—

'धीर ठीक यही पर फर्क है । वह जानती है धीर जानकर मरती हुई भी जिए जा रही है । धीर मैं हूँ कि जीती हुई भी मर रही हूँ धीर मारना चाह रही हूँ ।'<sup>४</sup>

नैराश्य का यह सतत संवृण धीर मृत्यु का चिंतन योके को सर्वथा दुर्बल बना देता है । उसे चतुर्दिक् यथार्थ के रूप में मृत्यु ही दिखाई देती है ।

१. अपने अपने भजनवी, पृ० १० ।

२. अपने-अपने भजनवी, पृ० १४ ।

३. अपने-अपने भजनवी, पृ० १६ ।

४. अपने अपने भजनवी, पृ० २८ ।

'शायद यही वास्तव में मृत्यु होती है, जिसमें कुछ भी होता नहीं, सब कुछ होते-होते रह जाता है। होते-होते रह जाना ही मृत्यु का वह विशेष रूप है जो मनुष्य के लिए चुना गया है जिसमें कि विवेक है, अच्छे-बुरे का बोध है।'<sup>१</sup>

'अनवरण अगर हुआ है तो मृत्यु का और वह मृत्यु ऐसी नहीं है कि गाने से उसका स्वागत किया जाए।'<sup>२</sup>

निरपेक्ष अस्तित्ववादी सबसे अधिक खोर मृत्यु पर ही देखे हैं। किङ्गार्ड भी मृत्यु पर खोर देखे हैं, पर निरपेक्षवादियों के समान नहीं। किङ्गार्ड के लिए 'हमारा जीवन मृत्युमृत्यु अस्तित्व है, ऐसी क्षणता है जो अनिवार्यतः मृत्यु की ओर से जाती है।' उनके लिए यह एक चुनौती है, जिसकी अनिवार्यता का ज्ञान हमें इन्द्रियातीत पर अपनी दृष्टि अमाने के लिए विवश कर देता है, किन्तु निरपेक्षवादी मृत्यु के सतत चिन्तन के कारण अमावास्याक दृष्टि धारण लेते हैं। उनके लिए सब कुछ निरर्थक प्रतीत होता है। सैलमा और योके में भी यही अंतर है। सैलमा दिवंगत की इस स्थिति में ईश्वर को छोड़ लेना चाहती है, जबकि योके के लिए मृत्यु ही ईश्वर है।

'ही योके, मैं अगवान् को छोड़ लेना चाहती हूँ। पूरा छोड़ लेना कि कहीं कुछ उपाय न रह जाए।'<sup>३</sup>

योके—'मैं अगर ईश्वर को नहीं मान सकती तो नहीं मान सकती, और अगर ईश्वर मृत्यु का ही दूसरा नाम है तो मैं उसे क्यों मानूँ? मैं मृत्यु को नहीं मानती, नहीं मान सकती, नहीं मानना चाहती। मृत्यु एक झूठ है, क्योंकि वह जीवन का अन्त है।'<sup>४</sup>

मृत्यु का गहन चिन्तन उसे मृत्यु को नकारने की स्थिति में ले जाता है, किन्तु हम नकार में मृत्यु की ओर भी स्वीकृति निहित है। उसे आधुनिक निरर्थकता ही निरर्थकता प्रतीत होती है और वह अन्त अन्त अन्त को सर्वथा मृत्युमृत्यु मानी है। उगवा पथार्थ का सैलमा की मृत्यु के अन्तर्गत देखा जा सकता है, जबकि सर्वत्र उसे मृत्यु की गह परिध्यान दिलाई देती है—

'मर्त्य। सब मर्त्य। वह मृत्यु-मृत्यु मरी रहती, न रहती, सब मर्त्य ही ही हुई है, सब मृत्यु में मरी हुई है। सब मृत्यु मरा हुआ है, वह मरा है, मरती है —मरती है...'<sup>५</sup>

१. अपने अपने अजनबी, पृ. १८।

२. अपने-अपने अजनबी, पृ. १४।

३. अपने-अपने अजनबी, पृ. ४१।

४. अपने-अपने अजनबी, पृ. ११।

५. अपने अपने अजनबी, पृ. १००।

‘केवल मृत्यु की प्रतीक्षा—मरने की प्रतीक्षा—सड़ने और गंधाने की प्रतीक्षा...यह गंध पहले ही सब जगह और सब कुछ में है और हम सर्वदा मृत्यु-गंध में गन्धारे रहते हैं ।’<sup>१</sup>

जन्म और मृत्यु दोनों रहस्यारमक होते हैं । जन्म के रहस्य से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि हम अपने अस्तित्व को बरख करने में स्वतन्त्र नहीं हैं । यह हमारे लिए भारोपित है, किन्तु अस्तित्ववादी अस्तित्व की पूर्ववर्तिता को संगत सिद्ध करने के लिए हमें अपना ही बरख सिद्ध करते हैं । अस्तित्ववादी यह स्वीकार करते हैं कि हम जीने के लिए विषय हैं और हम मरने के लिए विषय हैं । हम इस संसार में भ्रमहाय छोड़ दिए गए हैं । सार्त्र के अनुसार ‘मेरा नय स्वतन्त्र है, यह स्वतन्त्रता का प्रकाशन है । मैं अपनी स्वतन्त्रता को भय में रत देता हूँ और इस प्रकार मुझे स्वतन्त्रता प्राप्त है ।’ इस प्रकार अस्तित्ववादी भय और विषयता को भी अपनी स्वतन्त्रता स्वीकार कर लेते हैं । लेखक ने ‘अपने अपने अजनबी’ में इस विषयता पर अच्छा प्रकाश डाला है । सेल्मा की अकेले रहने की भावना जानकर योके ने उससे कहा था—

‘भय वैसा है तो मुझे दुःख है, पर मेरी लाचारी है । यह तो कह नहीं सकती कि मैं अभी चली जाती हूँ । यह मेरे बस का होता—’<sup>२</sup>

यह कितनी विषय है कि यह सेल्मा के अकेले रहने की भावना का सम्मान करने में भी समर्थ नहीं है ।

मनुष्य अपने ऐतिहासिक परिवेश में फँक दिया गया है । वह कुछ भी अपनाने के लिए स्वतन्त्र नहीं है । सेल्मा कहती है—

‘और स्वतन्त्रता—कौन स्वतन्त्र है ? कौन चुन सकता है कि वह कैसे रहेगा, या नहीं रहेगा ? मैं क्या स्वतन्त्र हूँ कि मैं बीमार न रहूँ—या कि भय बीमार हूँ तो क्या इतनी भी स्वतन्त्र हूँ कि मर जाऊँ ।’<sup>३</sup>

सेल्मा अपनी ऐतिहासिक स्थिति को स्वीकार कर लेती है । इस कारण उसकी स्वतन्त्रता की कल्पना देस-कालसापेक्ष है, किन्तु निरपेक्ष अस्तित्ववादी ऐतिहासिक स्थिति के स्थान पर नैराश्य को स्वीकार करते हैं और नैराश्य तथा भय में ही अपनी स्वतन्त्रता प्रक्षेपित कर देते हैं ।

योके की दृष्टि में भी ‘कही बरख की स्वतन्त्रता नहीं है । हम अपने बंधु का बरख नहीं कर सकते—और अपने अजनबी का भी नहीं...’ हम इतने भी स्वतन्त्र

१. अपने-अपने अजनबी, पृ० १०८ ।

२. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ २६ ।

३. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ४७ ।

नही है कि अपना अजनबी को चुन सकें ।'१

आदर और विवशता और आचारी का जीवन है । अनुभव की गत्ता महानुभय में दर्ज है उहाँ वह कुछ भी करने के लिए स्वतन्त्र नहीं है । स्वतन्त्र होने के लिए विवश है क्योंकि वह बेजगह है ।

अस्तित्ववाद में अन्त का महत्व है—अनुभूत अन्त का, काम की प्रभाव परम्परा का नहीं । 'अपने अपने अजनबी' में लेखक ने अनेक स्थानों पर अनुभूत-अन्त की व्याख्या की है ।

'हमारे लिए समय गवने पहले अनुभव है—जो अनुभूत नहीं है वह समय नहीं है ।'२

'समय मात्र अनुभव है, इतिहास है । हम सदर्थ में 'अन्त' वही है जिसमें अनुभव छोड़ लेकिन जिनका इतिहास नहीं है, जिनका भूत-भविष्य कुछ नहीं है, जो कुछ वर्तमान है, इतिहास से परे, स्मृति के गर्भ से भद्रुति, गतार से मुक्त ।'३

इसके साथ ही अस्तित्ववादी अनुभूति को केवल अनुभूति को सचाई मानते हैं । जो अनुभूत नहीं है उसे सामान्य प्रत्यक्ष के रूप में वे स्वीकार नहीं कर सकते ।

'क्या 'वह है' और 'मैं हूँ' ये दोनों बुनियादी तौर पर अलग-अलग ढंग के, अलग-अलग जानि के, अलग-अलग बुनियादी के ही बोध नहीं हैं ? 'वह है' के बोध का बोध यह भी है कि 'वह नहीं है', लेकिन 'मैं हूँ' के साथ उसका उलटा कुछ नहीं है; 'मैं नहीं हूँ' यह बोध नहीं है बल्कि मोन का न होना है ।'४

'दुःख और कष्ट की बात—लेकिन दुःख और कष्ट सब कैसे हैं अगर उनका बोध ही नहीं है ।'

ईश्वर भी स्वेच्छाचारी नहीं है । वरण की स्वतन्त्रता किसी को नहीं है और वरण न करने की स्वतन्त्रता भी किसी को नहीं है । सभी जीने और मरने के लिए विवश हैं । योके ने आत्महत्या के रूप में मृत्यु का वरण किया, पर क्या यह उनका

१. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ११४ ।

२. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ २३ ।

३. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ २३ ।

४. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ २२ ।



वरण या भयवा परिस्थिति जन्म विवशता ? जर्मन सैनिकों ने उसकी मन्तरात्मा को भान्दोलित कर दिया । उनके दुर्ब्यवहार ने उसकी जिजीविषा समाप्त कर दी । जर्मनों की वैश्वा, यह रूप उसे कितना कुत्सित और बीभत्स प्रतीत हुआ । उसने इस प्रकार के जुगुप्सित जीवन से मृत्यु का वरण पसन्द किया । वैसे अस्तित्ववादी के सामने नैतिकता का कोई प्रश्न नहीं है । कामू ने कहा है—यदि हम किसी वस्तु पर विश्वास नहीं करते, यदि किसी वस्तु का कोई मूल्य नहीं है और यदि हम कोई मूल्य स्वीकार नहीं करते तो प्रत्येक बात संभव है और किसी वस्तु का कोई महत्त्व नहीं है । हत्यारा न तो सुरा है और न तो भ्रष्टा है । भस्म-सत्त्व मात्र संयोग या सनक है ।' किन्तु योके इस सीमा तक अस्तित्ववादी नहीं है । इसी कारण अपमानित-जुगुप्सित जीवन की अपेक्षा मृत्यु को उसने भवोत्कार किया ।

अज्ञेय ने एक स्थान पर जीवन की विवर्द्धमान शून्यता एवं जीवन के विघटित मूल्यों का बहुत ही शानिक चित्र प्रस्तुत किया है—

‘मजनबी बेहरे, मजनबी भाषाजें, मजनबी मुदाएँ और वह मजनबीपन केवल एक-दूसरे को दूर रखकर उमसे बचने का ही नहीं है, बल्कि एक-दूसरे से सम्पर्क स्थापित करने की असमर्थता का भी है—जातिदो और संस्कारों का मजनबीपन, जीवन के मूल्य का मजनबीपन ।’

वस्तुतः मानव की वैयक्तिकता सामूहिक जीवन में बहुत बड़ा व्यापार उपस्थित करती है । अस्तित्ववाद वैयक्तिक अनुभूति को ही सार्वक मानता है और कुछ न होने के भाव को अपनाकर जीवन के समस्त मूल्यों को विघटित कर देता है । इस स्थिति में व्यक्ति व्यक्ति के लिए मजनबी-सा ही रह जाता है और मानवीय भाव सहानुभूति, करुणा, ममता आदि के स्रोत सूख जाते हैं ।

अन्त में अग्रप्राप्य से साम्निभ्य में योके की मृत्यु दिखाकर लेखक ने संभवतः भारतीय दर्शन की वह विशिष्टता दिखानी चाही हो कि एक सामान्य भारतीय के लिए जीवन और मरण उस रूप में पदेवी नहीं है जिस रूप में एक सामान्य यूरोपीय के लिए । भारतीय के लिए दोनों की साम्य — \* अतः के स्वतः चिन्तन में लौन रहकर विभिन्न नहीं हो पाता, मलक के साथ जीवन को अपनाता है ।

निकना को डेरी न धा जाए जियमें जीवन-मयित घरने मस्तिदव को ही लो दे ।  
 भागा भीर भास्या का स्वर नहीं है । हमी कारण एक-एक वास उखड़ा-उखड़ा है  
 भीर सेएक हम कारण घरने पारों को जीवंत भी नहीं बना सका है । दोनों प्रमुख  
 पान नियति की पुत्तलिकाएँ हैं ।



